

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

**Bakalářská práce**

Kristina Vazačová

**Vladimír Havlík, reflexe  
krajiny v akční tvorbě od konce  
70. let**

Vladimír Havlík, reflection of landscape in  
action art since the late 70s

Praha, 2016

vedoucí práce: PhDr. Marie Klimešová, PhD.

Chtěla bych poděkovat Doc., PhDr. Marii Klimešové, PhD. za vedení této práce a doc. Vladimíru Havlíkovi za neutuchající optimistický přístup a inspiraci, za všechny rozhovory a informace, které mi poskytl. Poděkování patří také Petru Wajsarovi za trpělivost a v neposlední řadě i mé rodině a přátelům za jejich podporu v průběhu celého studia a především při psaní bakalářské práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne .....

Kristina Vazačová

## **Abstrakt**

Práce pojednává o akční tvorbě výtvarného umělce a performerera Vladimíra Havlíka od konce sedmdesátých let. Zaměřuje se především na Havlíkovy akce reflektující krajinu, které spadají do let 1978–1983, a uvádí pararely v kontextu zemního umění. Text se věnuje také spolupráci Vladimíra Havlíka s konceptuální umělkyní Barborou Klímovou a jejímu projektu Replaced z roku 2006 a nahlíží do problematiky dokumentace akčního umění.

## **Klíčová slova**

Vladimír Havlík, akční umění, performance, land art, české zemní umění, krajina, příroda, Barbora Klímová, Replaced, rekonstrukce performance, dokumentace akčního umění

## **Abstract**

This Bachelor's dissertation examines art performances of the visual artist Vladimir Havlik since the late seventies. It focuses primarily on performances reflecting the landscape between the years 1978 and 1983 and considers the context of his art in relation to the works of similar contemporaneous artists. It also explores the cooperation between Vladimir Havlik and conceptual artist Barbara Klimová in her project "Replaced" from the year 2006. Furthermore, it looks into the issue of the documentation of performance art.

## **Key words**

Vladimír Havlik, action art, performance, land art, czech land art, landscape, Barbora Klímová, Replaced, reconstruction performance, documentation of performance art



# Obsah

<b>OBSAH .....</b>	<b>5</b>
<b>1. ÚVOD .....</b>	<b>7</b>
<b>2. VYMEZENÍ POJMŮ .....</b>	<b>9</b>
2.1 AKCE .....	9
2.2 HAPPENING.....	10
2.3 PERFORMANCE.....	13
2.4 EVENT, PIECE, ENVIROMENT .....	14
2.5 LAND ART .....	14
2.6 BODY ART .....	15
2.7 SITE - SPECIFIC .....	15
<b>3. POČÁTKY AKČNÍHO A ZEMNÍHO UMĚNÍ V ČESKÉM PROSTŘEDÍ.....</b>	<b>17</b>
3.1 PODNĚT POSTMODERNY.....	23
<b>4. OSOBNOST VLADIMÍRA HAVLÍKA .....</b>	<b>24</b>
4.1 PŘELOM SEDMDESÁTÝCH A OSMDESÁTÝCH LET A LÉTA OSMDESÁTÁ.....	25
4.2 DEVADESÁTÁ LÉTA.....	29
4.3 Po ROCE 2000 .....	30
<b>5. HAVLÍKOVA AKČNÍ TVORBA.....</b>	<b>32</b>
5.1 AKCE TEMATIZUJÍCÍ GEOMETRICKÉ TVARY A KRAJINU .....	33
5.2 BÍLÁ BARVA .....	34
5.3 JARO, LÉTO, PODZIM, ZIMA .....	35
5.4 OHEŇ.....	39
5.5 OSLAVY NOVÉHO ROKU .....	41
5.6 PŘÍRODNÍ PROCESY .....	41
5.7 OBYDLÍ V KRAJINĚ .....	42
5.8 SPÁNEK JAKO NÁVRAT K ZEMI, SPLYNUTÍ.....	43
5.9 SKOK .....	45
5.10 STÍN A OTISK .....	46
5.11 STROM.....	47
5.12 METAFORICKÉ VYJÁDŘENÍ .....	48
5.13 AKCE V URBÁNNÍ KRAJINĚ.....	49
5.14 PARTITURY A HUDBA.....	51
5.15 VYMEZENÍ.....	53

5.16 DEVADESÁTÁ LÉTA – DRUHÁ VLNA AKCÍ.....	53
<b>6. REMAKE – REKONSTRUKCE PERFORMANCÍ.....</b>	<b>54</b>
6.1 PROJEKT REPLACED .....	55
<b>7. KRÁTKÝ PŘÍSPĚVEK K DOKUMENTACI AKČNÍHO UMĚNÍ.....</b>	<b>57</b>
7.1 VLADIMÍR HAVLÍK A DOKUMENTACE.....	59
<b>8. ZÁVĚR .....</b>	<b>61</b>
<b>10. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA .....</b>	<b>64</b>
<b>11. SEZNAM LITERATURY .....</b>	<b>73</b>
<b>12. SEZNAM PŘÍLOH .....</b>	<b>78</b>

## 1. Úvod

Zájem o české akční umění šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých let se v posledních době neustále zvyšuje. V devadesátých letech došlo poprvé k reflexi akčního umění jako podstatné součásti dějin českého poválečného umění. Umění akce se také v těchto letech objevuje v rámci institucionalizace konceptuálního umění jako obor na vysokých školách.

V roce 1991 se uskutečnila výstava Umění akce, která jako první shrnovala československou akční tvorbu. V katalogu se objevily teoretické texty autorky výstavy Vlasty Čihákové-Noshiro a akční umění bylo rozděleno chronologicky na Akce 60. let, Akce 70. let a Akce 80. let, které stručně charakterizovaly texty Věry Jirousové, Jiřího Valocha a Ivony Raimanové. Pionýrským počinem na počátku devadesátých let bylo vydání skript Akční tvorby, jejichž autoři Vladimír Havlík, Radek Horáček a Igor Zhoř se kromě historických souvislostí věnovali praxi a možnostem edukace tohoto oboru. Obdobným počinem dvojice prvních dvou autorů je o více než dvě desetiletí později vydaná kniha Slovem, akcí, obrazem. Mezi průkopnické pokusy o zmapování a interpretaci tohoto proudu jakožto celku patří dlouholetá práce historičky umění Pavlíný Morganové. Kniha Akční umění představuje široce pojatou publikaci o dějinách českého akčního umění doplněnou o soupis akcí od šedesátých let do devadesátých let, který je u některých umělců úplný, u jiných pouze torzální. Dalším základním zdrojem jsou příspěvky Karla Srpa, Jiřího Valocha a Jiřího Zemánka v šestém dílu Dějin českého výtvarného umění. Akční umění let šedesátých zkoumá také několik článků v katalogu výstavy Akce – slovo – pohyb – prostor, kterou v roce 1999 uspořádal v Městské knihovně Vít Havránek.

V textech o akčním umění se objevuje terminologie převzatá z angličtiny. Na druhou stranu pojem akční umění se v anglické podobě action art neobjevuje. Je tedy nutné upozornit na rozkolísanost mezi různými pojmy, které popisují jeho formy, a to především jde-li o světový či český kontext. Situace a tvorba českých umělců byla velice specifická a je obtížné ji jednoduše pojmenovat

jedním shnujícím termínem. Také pojem land art, tak jak je chápán ve světě a v místě svého vzniku v USA, u nás nabýval naprosto jiných podob a konotací pod vlivem společensko-politických podmínek. Proto se v první kapitole věnuji problematice nejpoužívanějších pojmů a v kapitole následující se pokouším stručně nastínit počátky akčního a zemního umění a pochopit východiska českého land artu.

V předkládané bakalářské práci jsem se zaměřila na osobnost a akční tvorbu Vladimíra Havlíka, která je zviditelňována v posledním desetiletí. Mým záměrem je uvést a do kontextu českého akčního umění zařadit především takovou Havlíkovu tvorbu, která reflektuje krajinu, a to jak přírodní, tak městskou. Kvůli značné různorodosti této tvorby jsem místo tradičního chronologického řazení zvolila raději rozdělení dle tématických okruhů. Nejde tedy o výčet všech autorových prací, ale o výběr. Snažila jsem se najít paralely v akcích dalších českých umělců napříč generacemi.

V další kapitole uvádím rekonstrukci performancí a věnuji se projektu *REPLACED* Barbory Klímové, která v posledních letech s Vladimírem Havlíkem spolupracuje a ve svém projektu zopakovala jeho akci *Pokusná květina*. V průběhu práce jsem neustále narážela na otázky týkající se dokumentace akčního umění, zařadila jsem proto na závěr práce též kapitolu věnující se této široké problematice.

## 2. Vymezení pojmů

Jak jsem naznačila již v úvodu, v proudu akčního umění se běžně používá pojmosloví převzaté z anglického jazyka. V této kapitole se pokusím objasnit nejčastěji používané pojmy.

Akční umění představuje široký umělecký proud rozvíjený v mnoha vzájemně propustných podobách, ať už konceptuálních, landartových, bodyartových či jiných. Označuje tvorbu přesahující rámec klasických výtvarných postupů, tvorbu založenou na principu procesualnosti, kdy důležitost výsledného artefaktu ustupuje aktivitě v určitém čase a prostoru. Po akci zůstávají pouze stopy či záznamy.

Ve světě se objevuje na místo u nás používaného zastřešujícího pojmu akční umění, který zahrnuje umělecké aktivity vázané na živou realizaci akce v konkrétním prostoru a čase, obecnější termín Live Art (Živé umění),<sup>1</sup> který zahrnuje širší pole aktivit, nejen performativní projevy ve výtvarném umění, ale také v experimentálním tanci a divadle. Mezi další termíny, které používají západní teoretikové umění k označení proudu akčního umění, patří pojmy jako: Total Art (Totální umění), Time Space Art (Umění času a prostoru), The Art of Time (Umění času), Time Based Art (Umění založené na času), Performance Art, Happenings, případně Performance-oriented art forms (formy umění založené na performanci).<sup>2</sup>

### 2.1 Akce

V našem středoevropském prostředí se běžně využívá nadřazený a univerzální pojem akce. Anglické „action“ znamená čin, akci. U tohoto pojmu je

---

<sup>1</sup> RoseLee GOLDBERG, *Performance. Live Art since 60s*, London 1998.

<sup>2</sup> Tento výčet pojmů jsem čerpala z Pavlína MORGANOVÁ, *Problematika pojmů v českém akčním umění*, in: *Opuscula Historiae Artium*, 60/2011, s. 31–40.

<sup>2</sup> Tento výčet pojmů jsem čerpala z Pavlína MORGANOVÁ, *Problematika pojmů v českém akčním umění*, in: *Opuscula Historiae Artium*, 60/2011, s. 31–40.

nutné podotknout, že pojem „action“,<sup>3</sup> je v anglosakém prostředí chápán zcela v jiném významu.<sup>4</sup> Akce se odehrává v konkrétním prostoru a čase, je pro ni příznačná procesualnost a pomíjivost trvání. Může mít ryze soukromou podobu, což ovšem možnost realizace před divákem nevylučuje.

## 2.2 Happening

Jedním z klíčových pojmů je happening (z angl. happen – stát se, přihodit se, náhodou se udát). Tento pojem poprvé použil americký umělec Alan Kaprow v roce 1958 ve svém článku *Legacy of Jackson Pollock*, a posléze rozvíjel definici tohoto slova v celé řadě dalších textů; shrnujícím způsobem popsal jednotlivé principy ve své známé publikaci *Assemblage, Environments and Happenings*. Uvádím zde definici z knihy *Some recent happenings*,<sup>5</sup> vydané v roce 1966, ze které vychází Vladimír Burda ve svém článku *Happening ve smyčce*:

*„Happening je asambláž událostí, předváděná či vnímaná ve více časech a místech. Jeho materiální prostředí mohou být vytvářena buď uměle, anebo přebírána z toho, co je po ruce, eventuálně nepatrně pozměněna; také jeho aktivity mohou být vynalézány anebo zcela všední. Happening se na rozdíl od jevištní hry může přihodit v obchodním domě, za jízdy na silnici, pod kupou hadrů, v přítelově kuchyni, a to buď najednou, anebo postupně. Odehrává-li se postupně, může trvat déle než rok. Happening je prováděn na základě plánu, ale beze zkoušek, posluchačů a repríz. Je uměním, ale zdá se, že je blíže životu.“<sup>6</sup>*

---

<sup>3</sup> Anglický pojem „action“ obvykle popisuje rané projevy překračování statického působení obrazu od 50. let. Termín „action art“ poprvé použil Harold Rosenberg.

<sup>4</sup> Pavlína Morganová uvádí jako výjimku Kristine Stiles, která pojem „action“ používá v obdobném významu, jak je tomu ve slovanských a germánských jazycích, a uvádí v tomto kontextu mezinárodní výstavu akčního umění: *Out of Actions, Between Performance and The Object 1949 – 1979* (kat. výst.), Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1998.

<sup>5</sup> „A happening is an assemblage of events performed or perceived in more than one time and place. Its material environments may be constructed, taken over directly from what is available, or altered slightly; just its activities may be invented or commonplace. A Happening, unlike a stage play, may occur at a supermarket, driving along a highway, under a pile of rags, and in a friend's kitchen, either at once or sequentially. If sequentially, time may extend to more than a year. The Happening is performed according to plan but without rehearsal, audience or repetition. It is art but seems closer to life.“

Allan KAPROW, *Some recent happenings*, New York 2004, s. 5.

<sup>6</sup> Vladimír BURDA, *Happening ve smyčce*, *Výtvarná práce XV*, 1968 č. 15, s. 1.

Důležitá je orientace na každodennost a zájem o realitu obyčejného života. Hranice mezi happeningem a životem by měla být nezřetelná a propustná. Happening lze chápat jako umělecké dílo aktivované umělcem a diváky, kteří se na uměleckém procesu aktivně podílí. Tento pojem se objevuje pro označení něčeho nečekaného a nepředpokládaného. Allan Kaprow svůj první happening *18 Happenings in 6 Parts* realizoval v roce 1959 v Reuben Gallery v New Yorku, při kterém vycházel z prostředí oživovaného jednotlivými událostmi. Akce byla ještě pečlivě připravena a nazkoušena, též diváci zde vystupovali spíše ve své tradiční pasivní roli. Obdobný princip řady simultánních, spolu zdánlivě nesouvisejících aktivit uplatnil v *Untitled Event* (nebo také *Theater Piece No. 1*) John Cage už v roce 1952. Uskutečnil je spolu s tancem Merce Cunningham, hudbou pro klavír Davida Tudora a propojil s promítáním filmu a diapozitivů, čtením poezie a výstavou bílých obrazů Roberta Rauschenberga. Mezi další organizátory happeningů blízké Kaprowovým definicím byli Robert Whitman nebo Wolf Vostel. Jako happening označují své akce i Red Grooms, Jim Dine, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, v Japonsku tento typ činnosti vyvíjí skupina Gutai.<sup>7</sup>

To, co se pod tímto pojmem rozumí v Čechách, ovlivnily především akce skupiny Aktual a Milana Knížíka, který navázal kontakty s americkým hnutím Fluxus (Pohyb). Knížík však k označení svých akcí používal pojmy jako procházka, demonstrace, manifestace, hra či obřad. Knížíka na happening upozornil Jindřich Chaloupecký: *„Knížík /se/ nevědomky zařazoval do proudu nejnovějších událostí světového umění. Postupoval stejnou cestou jako v téže přibližné době v New Yorku Allan Kaprow: od akumulací k společným hrám či rituálům. Kaprowa tehdy Knížík neznal ani podle jména, a když jsem mu tam po první „procházce“ řekl, že co dělá, je vlastně forma happeningu, byl dost překvapen. O happeningu se tehdy v Praze ještě nevědělo a Knížík jen zaslechl náhodou toto slovo z rozhlasu s nějakým negativním novinářským komentářem.“*<sup>8, 9</sup>

---

<sup>7</sup> Výstava skupiny Gutai se konala v roce 1967 v pražské Špálově galerii.

<sup>8</sup> Jindřich CHALUPECKÝ, *Na hranicích umění*, Praha 1990, s. 91.

Díky Chalupckému, který Kaprowovi zaslal fotografie z Knížákových akcí, se jeho tvorba objevila v Kaprowově knize *Assemblages, Enviroments and Happenings*. Knížák se chtěl co nejvíce přiblížit životu obyčejného člověka, proto své akce realizuje mimo umělecký kontext a považuje je za životně nutnou aktivitu. Kaprowovy happeniny se naopak většinou odehrávaly v rámci institucí. V našem prostředí zapůsobily rozdílné politické podmínky a neexistence relevantních uměleckých institucí.

K pojmu happeningu se vyjádřil Jindřich Chalupcký v článku *Experimentální umění*, ve kterém sleduje různé formy happeningu: „*Název happening vede často k výkladu, jako by šlo o jakési dění ponechaná náhodě. Ale happeniny jsou provozovány podle důkladných scénářů a napřed zkoušeny, a i když během zkoušek mohou doznat značných změn a i když má v nich provádějící větší volnost než na divadle (je dáno, jakou akci má provést, ale není přesně předepsán způsob provedení), přece zdaleka nejde o nějaké improvizace. Proměnlivost happeningů vzniká nejvíce z toho, že v nich libretista, režisér, scénograf a obvykle i jeden z hlavních aktérů jsou jednou osobou. Autor tedy může na svém díle stále pracovat. Poněvadž happeniny vznikaly ve výtvarnických galeriích, neznaly původně rozlišení na hlediště a jeviště. Divák sedí uvnitř samotného dějiště a sám se stává jeho – pasivní ovšem – součástí. Na tomto vztahu diváka k dění happeningu se nic nezměnilo, i když byly pak některé prováděny na jiných místech – na mořském pobřeží, ve dvoře mezi bloky domů, ve sklepě divadla.*“<sup>10</sup> Také Miloš Horanský ve svém článku 45 odstavců o happeningu a divadle definuje happening a všímá si odlišností s divadelním představením, ale zdůrazňuje aktivitu diváka: „*Dosud bylo dílo publikem vnímáno, tady je jím prováděno.*“<sup>11</sup> Dále se k pojmu vyjadřuje Robert Wittmann, který Kaprowovu definici nepovažuje za obecnou a domnívá se, že plán je možné proměňovat a může vzniknout spontánně a dokonce role autora může přeskakovat z jednoho

---

<sup>9</sup> Za první akci ve formě hapeninngu lze považovat Knížákovou “demonstraci pro všechny smysly” *Aktuální procházku po Novém světě* (1964).

<sup>10</sup> Jindřich CHALUPECKÝ, *Experimentální umění, Výtvarná práce XIII*, 1966, č.9, s. 1.

<sup>11</sup> Miloš HORANSKÝ, 45 odstavců o happeningu a divadle, *Divadlo*, leden, 1967, s. 47.



aktéra na druhého.<sup>12</sup> Rovněž Eugen Brikcius zdůrazňuje aktivitu diváka a uvádí jeho tři simultánní role: roli vnímatele, spoluautora a součást prostředí.<sup>13</sup> Pojem happening později nahrazuje tak, že svým akcím říká „cvičení“.

Na Slovensku v polovině šedesátých let vzniká obdobně jako u nás specifická forma happeningu, takzvaný „happsoc“, sociologický happening, Stana Filka a Alexe Mlynárčika. V manifestu píše: *„Nadväzuje na celý rad počinov happeningu, šokuje svojou holou existenciou. Na rozdiel od happeningu je jeho výrazom samotná neštylizovaná skutočnosť, ktorá je vo svojej pôvodnej forme neovplyvnená priamym zásahom.“*<sup>14</sup> Pierre Restany označil happsoc za východisko slovenských akcí.

### 2.3 Performance

Performance je poměrně univerzální pojem objevující se na konci sedmdesátých let, kterým je možné označit řadu různých aktivit předváděných před publikem; v překladu znamená představení, provedení, čin, výkon. Performance však může probíhat i bez přítomnosti publika, za pouhé účasti performerů – primárního diváka, a následně být představena skrze fotografickou dokumentaci. Takové akce je možné označit pojmem „pseudoperformance“, který zavedl Tomáš Strauss, a který se objevuje především v souvislosti s body artem.<sup>15</sup> Narozdíl od happeningu performance nepočítá s přímou spoluúčastí diváků. Performance nepotřebuje slov, není interpretační a je interdisciplinární (přesahuje do uměleckých oborů jako je tanec, divadlo, hudba, ale i elektronické umění, malba). Její formu lze rozdělit na divadelní a nedivadelní. Zásadními rozdíly mezi těmito formami performance je práce s příběhem a práce s divákem. Na pomezí tohoto dělení se ocitají některé performance Tomáše Rullera, který vychází ze své herecké zkušenosti. Performance je směsí obsahů a forem a řada z nich má sociálně a politicky kritický podtext.

---

<sup>12</sup> Robert WITTMANN, Aktual koriguje, *Výtvarná práce* XV, 1968, č. 22-23, s. 13.

<sup>13</sup> BURDA (pozn. 6)

<sup>14</sup> Zora RUSINOVÁ (ed.), *Umenie akcie 1965–1989* (kat. výst.), Bratislava 2001, s. 10.

<sup>15</sup> MORGANOVÁ (pozn. 2), s. 37.

## 2.4 Event, piece, enviroment

Dalšími pojmy, se kterými se setkáváme v teoretických textech, nebo v názvu samotných akcí jsou event, piece nebo enviroment. Pojem event v angličtině znamená událost. Má velice obecný charakter, může být realizován jak kolektivně, tak individuálně. Jde o krátkou akci s jednoduchým návodem, která může být provedena jako součást happeningu. Event se váže především na aktivity mezinárodního avantgardního hnutí přelomu padesátých a šedesátých let, a to především na aktivity členů hnutí Fluxus.

Piece v češtině znamená kus. Označuje divadelní kus či jednorázový výkon; ve spojitosti s uměním ho můžeme překládat také jako dílo (výtvarné, hudební, literární,...). Objevuje se s oblibou mezi českými bodyartisty (např. Petr Štembera, Karel Miler, Jan Mlčoch, ve světě Chris Burden, Terry Fox). Termín představuje Karel Miler následovně: *„Piece se skládá, schematicky vzato, ze čtyř součástí (idea, představa, realizace a dokumentace). Každá z částí má svůj nezastupitelný význam. Umělci se liší podle toho, v čem je kdo dobrý. Někdo měl silné myšlenky, jiný originální představivost, jiný byl zase razantní v realizaci. Dokumentace nebyl pasivní článek a velmi záleželo na citlivosti a vnímavosti fotografa. K fotografii patřil významuplný název nebo slovní doprovod.“*<sup>16</sup>

Enviroment znamená prostředí a v kontextu dějin umění označuje především site-specific instalaci, která bývá ponechána přirozenému procesu rozpadu, či je interaktivována kolektivní akcí.

## 2.5 Land art

Pojmem land art (earth works) se objevil v USA na konci 60. let jako označení pro monumentální krajinné zásahy umělců, kteří se v protestu proti komercializaci umění a v souladu s dematerializací díla vydali do volné krajiny. Dílo se vztahuje ke konkrétnímu místu a vzniká s využitím přírodních materiálů. Místo je tak proměněno a je posunut jeho estetický i percepční

---

<sup>16</sup> Karel MILER, Vzpomínky na léta minulá, *Ateliér*, 1992, č. 6, s. 2.

kontext. Petr Rezek definuje land art velmi kriticky a stroze: „*Zdá se, pokud můžeme velice hrubě anticipovat tuto tendenci, že je to pokus dělat umění se 'vším a kdekoliv'.*“<sup>17</sup> Jakýmsi českým ekvivalentem pojmu land art je pojem zemní umění, který používá Jiří Zemánek: „*Zemní umění se pokusilo relativizovat dosavadní dualitu kultury a přírody, galerie a krajiny, a snažilo se tak hlouběji obnovit celý modernistický projekt. Poukázalo na modernismem zapomenuté spojení člověka se Zemí.*“<sup>18</sup>

V českém umění je tento pojem spjat s proudem akčního umění, neboť jak upozorňuje Pavlína Morganová, je v mnohých instalacích přítomen akční prvek a řada akcí je realizována v přírodním prostředí nebo využívá přírodní elementy. Podrobněji se této problematice budu věnovat v následujících kapitolách.

## 2.6 Body art

Body art či tělové umění je pojmem, který pravděpodobně jako první použil umělecký kritik Willoughby Sharb v Roce 1970 ve svém článku v časopise *Avalanche*. Vyjadřovacím prostředkem se v body artu stává lidské tělo; umělci prozkoumávají limity svého vlastního těla. „*Body-art znovu objevuje tělo jako základní podmínku lidské existence. Ukazuje a prozkoumává všechny možnosti, ale i omezení, s kterými je člověk ve svém těle nucen žít. Pracuje se základními prvky lidských situací, prožitkem vlastního těla a jeho funkcí, strachem, rozhodováním, náhodou, ale i každodenními rituály.*“<sup>19</sup> Mezi nejznámější české body artistry bezesporu patří Jan Mlčoch, Petr Štembera a Karel Miler.

## 2.7 Site - specific

Pojem site – specific<sup>20</sup> se v našem diskurzu začal objevovat na konci devadesátých let. Vznikl jako jakýsi nástupce konceptuálních uměleckých

---

<sup>17</sup> Petr REZEK, Země jako živel a land-art, in: *Tělo, věc a skutečnost*, Petr REZEK (ed.), Praha 2010, s. 50.

<sup>18</sup> Jiří ZEMÁNEK, Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (eds.), Praha 2007, s. 501.

<sup>19</sup> Pavlína MORGANOVÁ: *Akční umění*, Praha 2010, s. 99.

<sup>20</sup> Denisa VÁCLAVOVÁ/Tomáš ŽIŽKA (eds.), *Site specific - hledání jiného prostoru*, Praha 2008.

proudů, land-artu, body-artu, happeningu či performance. Označuje umělecký tvar, který vzniká vždy pro konkrétní místo, a z toho důvodu dochází časově i místně k omezenému počtu realizací.

### 3. Počátky akčního a zemního umění v českém prostředí

Počátky akčního umění můžeme v našem prostředí vysledovat ve čtyřicátých letech v aktivitách surrealistické Skupiny Ra – v „řáděních“ Václava Zykunda a Miloše Korečka. Mezi předchůdci je často zmiňována osobnost Vladimíra Boudníka, který v roce 1948 začal vydávat první manifesty nového směru explosionalismu,<sup>21</sup> a který ve svých pražských akcích vyhledával popraskané omítky zdí, aby upozornil na nové možnosti imaginace. Akční aktivity rozvíjela v padesátých letech i skupina Šmidrů inspirována dadaistickými a surrealistickými večírky (Jan Koblasa, Bedřich Dlouhý, Karel Nepraš, hudební skladatel Rudolf Komorous) nebo v polovině šedesátých let založená Křižovnická škola čistého humoru bez vtipu (Jan Steklík, Karel Nepraš, Eugen Brikcius, Rudolf Němec, Olaf Hanel, teoretik Ivan Jirous a další).

Se svými aktivitami a kontakty s americkým hnutím Fluxus<sup>22</sup> výrazně proměnil chápání umění v polovině šedesátých let Milan Knížák: *„Využívat každé situace k demonstraci, k útoku na své okolí a na sebe samého. Použít prostředky s co nejpřímější intenzitou působení. Učinit z mnoha všedních životních situací hru a tím je zbavovat křečovitosti a obludnosti. Působit každým gestem, slovem, činem, pohledem, vzhledem, VŠÍM. Prostá anonymní činnost. Procházky, obědy, výlety, hry, slavnosti, vesty tramvají, nákupy, rozhovory, sporty, modní přehlídky, atp...jen*

---

<sup>21</sup> „Poslání explosionalismu je shodné jako před sedmi léty – zbavit člověka zábran vůči výtvarnému umění jeho aktivním zapojením do spolutvůrčího procesu, vyloučit z mozku ustrnulé názory, předsudky a vymezit obrazotvornosti na základě myšlenkové asociace právoplatné místo v tvůrčím procesu a očistit ji od nařčení z patologické nezdravosti, neboť vliv filmu, fotografií, gramotnosti a nadměrného množství obrazového materiálu, jež člověka obklopuje, vytváří v jeho mozku (včetně mozkové kůry), psychické a fyziologické schopnosti tvořit právě na základě myšlenkové asociace reálně latné obrazy ze skvrn, neboť vědecké uvědomění si příčin usměřňuje výtvoř do hodnot dávajících souhrnný přehled o výtvarné potenci člověka oproštěného od nadvlády manýrovitě naučených čar, jimiž by jinak své představy nejistě redukoval.“

Vladimír BOUDNÍK, Explosionalismus, *Výtvarná práce*, 1965, č. 24-25, s. 8.

<sup>22</sup> Fluxus vznikl v USA na počátku 60. let z iniciativy George Maciunase a stalo se z něj mezinárodní hnutí, jehož snahou bylo nabourávat společenské a myšlenkové konvence a každodenní život. Důležitá byla intermedialita; pojem intermédia použil poprvé americký umělec a člen Fluxu Dick Higgins jako označení pro záměrné směřování uměleckých forem. K Fluxu se hlásili Allan Kaprow, Jackson MacLow, George Brecht, Al Hansen, Wolf Vostell, Ben Vautier, Yoko Ono, Joseph Beuys,...

*trochu jinak. Spontánní uliční rituály. Konflikty....*<sup>23</sup> Se skupinou Aktuální umění (Soňa Švecová, Jan Mach, Vít Mach, Jan Trtílek)<sup>24</sup> vystoupil Knížák v roce 1964 Prvním manifestem aktuálního umění, který vyzýval k aktivnímu vnímání vlastního života, světa kolem sebe a k prolomení stereotypního způsobu žití. Nutno zde zmínit alespoň *Procházku po Novém městě* (1964), která byla "demonstrací pro všechny smysly" a byla vlastně originálním pojetím happeningu. Vedle řady kolektivních manifestací a akcí s motivem hry uskutečňoval Knížák vlastní demonstrace a akce nabývající obřadního a rituálního charakteru (např. *Ležící obřad* 1968, *Obtížný obřad* 1969, *Kamenný obřad* 1971 a další), které předchází performancím sedmdesátých a osmdesátých let.

Českou scénu také zasáhlo italské hnutí arte povera, jeho odmítnutí estetického cíle a zaujetí myšlenkovými procesy: „*Provokativním radikalismem překračujícím vžitá kritéria tradiční umělecké tvorby se podílelo spolu s konceptuálním uměním, minimal artem a následně se zemním uměním a dalšími nekonvenčními projevy na otvírání prostoru novým způsobům výtvarného myšlení a vyjadřování.*”<sup>25</sup> V roce 1970 Germano Celant uspořádal výstavu Conceptual Art, Arte Povera, Land Art, která v těchto směrech nalézala stejné umělecké uvažování.

V našem prostředí se rozvinuly dva navzájem se prolínající proudy akčního umění, v jednom hrálo hlavní roli umělcovo tělo a je možné jej řadit k body artu, ve druhém figurovala interakce s krajinou a můžeme ho označit jako land art, ve shodě s tím, jak s pojmem pracuje Pavlína Morganová: „...v českém prostředí se pojmem land-art označuje v širokém slova smyslu

---

<sup>23</sup> 7 Knížák, Milan, *Trochu dokumentace 1961-1979*, Berlin 1980, s. 113.

<sup>24</sup> V roce 1966 se skupina Aktuálního umění proměňuje na hnutí Aktual, které se rozpadá v roce 1973.

<sup>25</sup> Mahulena Nešlehová připomíná v souvislosti s arte povera Zorku Ságlovou a její galerijní instalaci *Seno a Sláma* (1969), zatímco Pavlína Morganová ji považuje za suverénní environment s vazbou na nejprograsivnější proudy soudobého umění, ale připomíná, že vychází i ze sedlácké tradice a zemědělských rituálů.

Mahulena NEŠLEHOVÁ, Mezi meditací a expresí, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (eds.), Praha 2007, s. 621.

*jakákoliv akce či instalace pracující s přírodními elementy nebo realizovaná v přírodním prostředí.*"<sup>26</sup> Naopak Jiří Zemánek v textu Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa používá pojem zemní umění a upozorňuje na to, že má svou vlastní genealogii a vychází ze specifického rázu malebnosti české krajiny, uvádí směr do souvislosti s geomancí a posvátným rozměrem přírodního světa. A podotýká, že jen na některé realizace se hodí pojem land art.<sup>27</sup> Je tedy nutné zmínit rozdílná východiska anglo-amerického a českého land artu.

Americký land art reagoval na přebujelost trhu s uměním. Umělci se vymezili galerijnímu prostředí a vstupovali přímo do krajiny, nebo vstupovali do galerie s „krajinou“.<sup>28</sup> Jejich záměrem byla kritika zbožní podstaty umění, vyprázdněnosti díla a kritika manipulace umělecké tvorby trhem, kterou se snažili překonat tvorbou děl, která nemohou být koupena či vlastněna. Se vzrůstajícím zájmem o ekologické problémy země vstupovaly do umění i ekologické aspekty (Robert Smithson, Robert Morris). Na konci šedesátých let se používalo označení earthworks, neboli zemní práce. Název Earth Works nesla i první výstava z roku 1968 v newyorské Dwan Gallery,<sup>29</sup> druhou důležitou výstavou byla výstava Earth Art kurátora Willoughby Sharpa na Cornellově univerzitě, která představila land art jako mezinárodní směr. Zatímco americká díla měla po formální stránce převážně charakter monumentálních krajinotvorných zásahů,<sup>30</sup> realizace v evropském prostředí byly poetičtější, intimnější, a bylo pro ně signifikantní jednoduché a úsporné vyjádření. Blízká je našemu prostředí tvorba představitelů britského land artu, kteří rovněž

---

<sup>26</sup> MORGANOVÁ (pozn. 19), s. 59.

<sup>27</sup> ZEMÁNEK (pozn. 18), s. 501.

<sup>28</sup> Robert Smithson dělí umělecká díla na Site a Non-Site. Díla Site se nacházejí přímo v přírodě, zatímco díla Non-Site jsou umístěna mimo přírodní kontext – například přírodní díla přenesená do prostředí galerie. Smithson je také autorem textu A sedimentation of mind: Earth projects z roku 1968, který je považován za iniciační text nového směru. Přináší nový způsob uvažování o přírodě. Výsledkem takového uvažování je Smithsonovo nejznámější dílo Spiral Jetty, 1970.

<sup>29</sup> Igor ZHOŘ: Akční umění - tvorba akcí, in: *Akční tvorba*, Igor ZHOŘ/Radek HORÁČEK/Vladimír HAVLÍK (eds.), Olomouc 1991, s. 17.

<sup>30</sup> Vzpomeňme třeba na Dvojitý negativ (1969) Michaela Heizera, který přemístil v Nevadské poušti 40 tisíc tun zeminy.

pracují v kulturní krajině, a v jejich díle se odráží důraz na prožitek a pomíjivost.<sup>31</sup>

Odlišný charakter českého land artu vychází z politické situace nastolené komunistickým režimem a nástupem normalizace. Umělcům byla odepřena svobodná forma protestu, v našem prostředí nebyla nutná kritika komercializace umění, naopak se projevila reflexe vztahu člověka ke krajině, možnost kosmologické interpretace a hledání nadčasových hodnot. Nebylo cílem krajinu přetvářet, nýbrž ji posouvat do nové významové roviny. Krajinné aktivity nezřídka měly povahu kolektivních slavností, her, rituálů, minimálních gest a intervencí. František Šmejkal ve svém textu *Návraty k přírodě* z roku 1981 charakterizuje land artové akce na základě archetypální interpretace. „*Návrat k přírodě však neznamena jen dočasné vybočení z navyklého životního rytmu, není jen weekendovou vycházkou, sváteční hostinou smyslů, zdrojem nové životní energie. Je to pokus o základní změnu životního řádu, snaha o novou integraci člověka s přírodním koloběhem a kosmickým děním, o synchronizaci našeho osobního rytmu s přírodními biorytmy, o znovunalezení porušené rovnováhy mezi lidským a přírodním organismem.*”<sup>32</sup>

V šedesátých letech vystoupili umělci ze svých ateliérů, aby vyzkoušeli platnost díla v krajině. Takovým umělcem byl Hugo Demartini, jehož *Demonstraci v prostoru* (1968), ve které rozhazuje pochromované koule do oranice, považuje Zemánek společně s některými konceptuálními a utopickými projekty Václava Cíglera (např. projekt *Přemísťování – úsporné bydlení*, 1965) za jedny z prvních projevů land artu.<sup>33</sup> Zmiňuje také Stanislava Kolíbalu jako tvůrce, který u nás předznamenal aktivity, na něž lze aplikovat západní pojem land art, když v roce 1948 v korytě řeky Bečvy sestavuje

---

<sup>31</sup> Mezi tvůrce, kteří využívají imateriální chůzi jako výtvarný prostředek patří například Richard Long, Hamish Fulton, u nás Jaroslav Anděl, Karel Adamus, o něco později také František Skála a další.

<sup>32</sup> František ŠMEJKAL, *Návraty k přírodě*, *Výtvarná kultura*, 1990, č. 3, s. 15–21.

<sup>33</sup> ZEMÁNEK (pozn. 18), s. 502–503.



vrstvením kamenů na sebe jakési „sochy“.<sup>34</sup> Do první vlny českého land artu Zemánek dále zařazuje Jiřího Valocha (*12 bílých tyčí a 10 bílých čtverců*, 1970), Eugena Brikciuse (*Sluneční hodiny*, 1970), Ladislava Nováka (*Kladení kamenů*, 1977), a Dalibora Chatrného (*Souvislosti protilehlých horizontů*, 1973). Za představitele land artu byli ve své době určitě považováni Zorka Ságlová,<sup>35</sup> která iniciovala akci *Házení míčů do rybníka Bořín* (1968) nebo *Kladení plen u Sudoměře* (1970), a rovněž Jan Steklík, autor *Barevných ploch v lese* (1969) nebo akce *Letiště pro mraky* (1970). Podle Zemánka představovali tito umělci specifickou reakci na západní land art: *„Realizace českých umělců měly povahu kolektivních slavností, her, rituálů nebo jednoduchých demonstrací. Vyznačovaly se uměleckou umělostí používaných výtvarných prostředků; krajinné intervence měly ráz esteticky pojatých koláží, jež krajinu dočasně ozvlášťovaly aplikacemi geometrických tvarů z bílé látky nebo z papíru.“*

V sedmdesátých letech v souvislosti s normalizací dostávají akce v krajině spíše intimnější podobu. Pozvání na akce se šíří především ústním podáním nebo formou dopisů v úzkém okruhu přátel. Zájem o geometrické struktury nahrazuje zdůraznění osobního prožitku. Ten poskytuje chůze, putování krajinou, práce s fenomény rituální podstaty – kámen, oheň, slavnosti související s přírodními cykly a vlastní tělo (Miloš Šejn, Milan Kozelka, Vladimír Havlík a další). Pozornost je věnována procesu, možnosti v probíhajícím okamžiku svobodně jednat. Josef Kroutvor formuluje „nulovou zkušenost“: *„Zkušenost má v tomto ontologickém modelu spíše komunikativní charakter než transcendentní. Člověk už nereflektuje jsoucno, ale projektuje. Nejedná v obraze a představě, ale v možnosti. (...) Metafyzika možnosti není metafyzikou slova, věci, významu, ale vztahu, smyslu, ozřejmění. Řekl bych, že jde o metafyziku abstrakce a senzibility, a ne reflexe a fantazie. (...) Demontrace, akt, manifestace, experiment, projekt, happening jsou*

---

<sup>34</sup> ZEMÁNEK (pozn. 18), s. 505.

<sup>35</sup> Ivan JIROUS, Plovoucí plastika, *Mladý svět*, 1969, č. 19, s. 26.

*v umění adekvátními prostředky k zachycení nové metafyzické nenázorné situace: možnosti.*"<sup>36</sup>

Během sedmdesátých let je akcentován tělesný prožitek a uvědomění si vlastního těla a do kontextu s krajinou se dostávají tělesné akce Jana Mlčocha, Karla Milera nebo Petra Štembery, kterým se díky zahraničním kontaktům podařilo uveřejňovat dokumentaci svých akcí v časopise *Flash Art*. V osmdesátých letech pokračuje období normalizace, nicméně dochází pomalu k postupnému uvolňování ideologie. Na počátku osmdesátých let přerušují činnost někteří akční umělci v souvislosti s osobním nasazením a změnou klimatu v kulturní sféře (Vladimír Ambroz, Miroslav Sonny Halas, Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch, ... po roce 1983 utlumuje své aktivity i Vladimír Havlík). Akční tvorba se samozřejmě rovíjela nadále, například v rámci instalací Ivana Kafky či Vladimíra Mertty, specificky přistupoval k performanci Tomáš Ruller. Začínají se konat sympozia umožňující setkání umělců, vzájemnou inspiraci a výměnu názorů. Řadu neoficiálních výstav zahájilo Malechovské symposium (1980), Malostranské dvorky (1981), Setkání ve Stromovce (1982) a Symposium na Chmelnici v Mutějovicích (1983). Některé z nich však byly brzo po svém začátku zlikvidovány.

V devadesátých letech pokračuje proces transformace započatý překotnými politickými změnami. Do umění vstupují nové podněty, na důležitosti nabývá intermedialita, zapojení nových médií a postmoderna. Vznikají festivaly akčního umění<sup>37</sup> a do zemního umění vstupují výrazněji ekologické aspekty. Do popředí se dostává krajinářská architektura a jsou zvažovány principy *site - specific*, některé projevy však navazovaly na akce sedmdesátých a osmdesátých let (Lukáš Gavlovský – akce rituálního charakteru *Hora – sopka* 1995).

---

<sup>36</sup> Josef KROUTVOR, Nulová zkušenost, *Výtvarné umění*, 1970, č. 1, s. 76.

<sup>37</sup> Vznikl například mezinárodní festival akčního umění Factum I., brněnský A. K. T., ostravský Malamut a Turniket, chebská Pernamentní performance, Anonymous Performance festival Plzeň nebo festival Akční Praha a Pražský parní válec...

### 3.1 Podnět postmoderny

Historik umění Ludvík Hlaváček zahrnuje mezi autory, kteří posunuli tradici akčního umění k výtvarným a jazykovým postmoderním stanoviskům, olomoucké umělce Vladimíra Havlíka, Ladislava Daňka a Miroslava Šnajdra. Podotýká, že jejich díla obsahovala sociální zřetel a důraz na kontextualitu. Sociální rovina se projevila ve způsobu vystavování a podnikání aktivit ve veřejném prostoru mimo výstavní síně, které byly ve své době pro umělce tohoto typu nedostupné.<sup>38</sup>

Už Šmejkal ve svém textu *Návrtý k přírodě* mluví o akčním umění jako o umění postmoderním: *„Postmoderní umění také zrušilo tradiční způsoby prezentace, distribuce a komercializace uměleckého díla (omezující se v podstatě na schéma ateliér – výstava – soukromá sbírka nebo muzeum) a vytvořilo vazby zcela nové. Umělec opustil klauzuru ateliéru a začal realizovat své akce za aktivní participace pozvaných přátel nebo náhodných svědků přímo na ulici, ale velmi často také v přírodě.“*<sup>39</sup> Šmejkal si také všímá, že postmoderní umělci reagují na civilizační přetechnizovanost právě návratem k vlastnímu tělu jako základnímu výrazovému prostředku a návratem k přírodě, který je současně provázen návratem k obřadům a rituálům. *„Postmoderní umění se pouze vrací ještě hlouběji, až k samým kořenům tvůrčího aktu, k prehistorickým počátkům, kdy umění ještě nebylo chápáno jako umění, ale jako životně nezbytná aktivita.“*<sup>40</sup>

Pro postmoderní umění je příznačné, že mizí moderní představa kontinuálního času a prostoru, neomezeného pokroku, mísí se přítomnost a minulost. Je přítomen pocit pochybnosti a nejistoty, je potlačena individualita, média a formy se prolínají, mísí se žánry, a je přítomna ironie a humor. Zároveň mizí originalita uměleckého díla, které je spjato a provázáno s životem. Výběr výrazových prostředků je téměř neomezený a svobodný.

---

<sup>38</sup> Ludvík HLAVÁČEK, Postmoderna a neoexpresivismus, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (eds.), Praha 2007, s. 715–717.

<sup>39</sup> ŠMEJKAL (pozn. 32)

<sup>40</sup> ibidem.

## 4. Osobnost Vladimíra Havlíka

Vladimír Havlík se narodil v Novém Městě na Moravě v roce 1959 a vyrůstal v Nyklovicích na Českomoravské vrchovině.<sup>41</sup> Již na Základní devítileté škole v Rovečném se setkal se svým dlouholetým přítelem Radkem Horáčkem, se kterým ho pojil zájem o umění a jeho experimentální formy. Akční umělecké činnosti se začal věnovat na konci sedmdesátých let a první akce uskutečňoval právě s Radkem Horáčkem.

Výrazný vliv na něj měl nástup na Pedagogickou fakultu Univerzity Palackého v Olomouci (studoval obor ruský jazyk – výtvarná výchova pro II. stupeň základní a střední školy) a setkání se s grafikem Zdeňkem „Edou“ Cupákem.<sup>42</sup> Nezanedbatelnou úlohu sehrála někdejší začka Václava Zykunda Alena Nádvorníková, která ho obohacovala ve znalostech z oblastí nejen moderního a avantgardního umění, ale i umění neoficiálního. Na fakultě se mimo jiné seznámil i s Ladislavem Daňkem a díky Radkovi Horáčkovi se dostal do kontaktu s významnou osobou na poli teorie umění a výtvarníkem Jiřím Valochem, který mu zprostředkoval mnoho tehdy těžko dostupných knih i řadu kontaktů s neoficiálními umělci: „...Domnívám se, že nám tehdy naznačil možnosti práce v krajině. Pamatuji si, že mluvil o bílých páskách v lese. To byl spouštěcí moment, který jsme si už po svém doplňovali a rozváděli....“<sup>43</sup>

Havlíkovu ranou tvorbou ovlivnil zájem o surrealismus a poválečnou abstrakci, pokračující k vizuální poezii, přes minimální a konceptuální umění. Zajímala ho tvorba hnutí Fluxus, znal díla Philla Glasse a Johna Cage a dalších představitelů americké avantgardní hudby. Na jeho tvorbě objektů a vizuální

---

<sup>41</sup> Generačně spadá do padesátých let jako akční umělci Marian Palla, Tomáš Ruller, Margita Titlová-Ylovsky, Lumír Hladík, Jan Ambrůz a další.

<sup>42</sup> Byl jedním z fotografií jeho akcí.

<sup>43</sup> Barbora KLÍMOVÁ, *Navzájem. Umělci a společenství na Moravě 70.–80. let 20. století*, Praha 2013, s. 65.

a konceptuální poezie měl bezesporu inspirační vliv právě zmiňovaný kontakt s Jiřím Valochem a také s Jiřím H. Kocmanem.<sup>44</sup>

#### 4.1 Přelom sedmdesátých a osmdesátých let a léta osmdesátá

Poté co se kvůli studiu přestěhoval z rodné vesnice do městského prostředí Olomouce, pociťoval nutnost navracet se k přírodě. *„Byla to pro mě obrovská změna – neznámé rozlehlé město, neznámí lidé, nové možnosti, objevy, svoboda...”*<sup>45</sup> Byl to jistě jeden z podnětů k tomu, aby se ve svých akcích zamýšlel nad vztahem člověka a krajiny, člověka a místa, ve kterém žije. Sám Havlík říká v rozhovoru s Petrem Běleskem: *„Asi mi vždycky šlo o to, najít nějaký způsob vyjádření prožitku z místa, ve kterém jsem v konkrétní chvíli žil, které jsem prožíval psychicky i fyzicky. Když jsem kdysi opustil přírodu rodné Vysočiny, tak můj vztah k tomu místu byl tak silný, že jsem tam jezdil, dělal jsem land art a tělesné věci.”*<sup>46</sup> Vznikla tak celá řada akcí souvisejících s přírodou. Havlík zpětně své akce hodnotí jako v místech naivní, poetické a hraničící až s kýčem.<sup>47</sup>

Na začátku osmdesátých let se společně s Radkem Horáčkem pokusili oživit a rozšířit možnosti komunikace mezi svými generačními vrstevníky vydáváním brněnsko-olomouckého samizdatového časopisu HA! zaměřeným na současné umění. V programovém prohlášení stálo: *„HA! – je pokus o vymezení určitého prostoru, v němž je formulace našich projevů zachycena – tím může být i výchozím bodem, i určitým průsečíkem našich cest. Každý výtisk je záznamem společného setkání.”*<sup>48</sup> Během devíti měsíců vyšlo celkem pět čísel a jedno autorské číslo Vladimíra Havlíka. Kontakty s neoficiální brněnskou scénou nadále rozvíjel návštěvami v ateliérech Dalibora Chatrného, J. H. Kocmana, Pavla Rudolfa, Tomáše Rullera, Vladimíry Sedlákové, Petra Kvíčaly a Petra Babáka

---

<sup>44</sup> Radek HORÁČEK (ed.), *Soft spirit* (kat. výst.), Brno 2006, s. 226.

<sup>45</sup> KLÍMOVÁ (pozn. 43), s. 66.

<sup>46</sup> HORÁČEK (pozn. 44), s. 221.

<sup>47</sup> Barbora Klímová, *Replaced – 2006*, samizdat, Brno 2006, s. 57.

<sup>48</sup> Ladislav DANĚK, Olomoucký okruh, in: *Zakázané umění II., Výtvarné umění 1996*, s. 209–211.

a navazuje přátelství i na Ostravsku a ve Slezku s Karlem Adamusem, Martinem Klimešem, Petrem Ševčíkem, Jiřím Šigutem a Janem Wojnarem.

Jedním z center neoficiálního výtvarného života v Olomouci se stal podkrovní byt v Riegrově ulici číslo 17, kde Havlík po svém vyloučení z kolejí začal bydlet u chartisty Jiřího George Janečka, a ve kterém se scházeli hudebníci (skupina Elektrická svině), básníci (Antonín Bezděk, Vladimír Erker) a výtvarníci (Ladislav Daněk, Petr Jochmann, Inge Kosková, Norá Pražáková, Václav Stratil, Miroslav Šnajdr ml., Jaroslav Vacl, Milan Kozelka).<sup>49</sup> Havlík na byt vzpomíná: „*Georgův byt v Riegrově ulici byl v pravém slova smyslu komunou – zapomenutou oázou šedesátých let, kde zněla nonstop rocková hudba (především Franka Zappy, Captaina Beefhearta, Velvet Underground, ale velmi často i píseň Yesterday od Beatles – to když bylo potřeba dojmout příslušnice něžného pohlaví). Čas se zastavil, četli jsme knihy vydané v šedesátých letech, nosili dlouhé vlasy a vytahané svetry po rodičích, popíjeli víno (tráva nebyla k mání), hráli blues a pěstovali (tedy ti méně plaší) volnou lásku...Celé to byla docela příjemná a pohodlná iluze svobody.*”<sup>50</sup>

V tomto bytě se v polovině osmdesátých let, po té co Janeček emigroval, uskutečnila spontánní akce *George's Art Show* (1985) [1], kde byly využity různé artefakty, které zde zanechal. Z akce se stal večírek, při kterém se jeho účastníci navzájem pomalovali a fotografovali, a vznikla tak upomínková kniha. Jak si již všímá Klímová, je tato akce zajímavou pararelou k takzvanému „řádění“ Václava Zykunda, ke kterému docházelo ve čtyřicátých letech při společných akcích a večírcích, a z něhož rovněž existuje fotografický záznam.<sup>51</sup>

Přestože Havlík stál v opozici proti oficiálnímu umění, ve své tvorbě se vyhýbal politické angažovanosti (vyjímkou je snad jen *Proprání denního tisku*, 1979 [2]) a volil pohyb v oblasti tzv. šedé zóny a oddělení svého studia a vlastních mimoškolních aktivit: „*Přímý politický protest a progresivní umění*

---

<sup>49</sup> HORÁČEK (pozn. 44), s. 226.

<sup>50</sup> KLÍMOVÁ (pozn. 43), s. 67.

<sup>51</sup> ibidem, s. 68.

nebyla synonyma.”<sup>52</sup> Havlík nosil dlouhé vlasy, jejichž symbolický význam je znatelný v mnoha jeho pracech (akce *Holičství* 1981) a v jeho filmech z osmdesátých let (*Ostříhal jsem se*, 1983; *Jestrdej*, 1983): „Myslím si, že politická kritičnost ve filmech *Jestrdej* a *Ostříhal jsem se* skutečně odvíjí od prostého faktu „nošení dlouhých vlasů“. To byl v totalitním režimu jasný (viditelný) vzkaz establishmentu: Se mnou nepočítejte, neostříhám se, seru vám na kariéru ve vaší režii.”<sup>53</sup>

Během půlročního stipendijního pobytu na univerzitě v Krasnodaru, kam vyjel v rámci studia ruského jazyka, uskutečnil dvě akce. Na přístavním molu u Černého moře provedl akci *Socha Svobody* spočívající v zaujetí stejného postoje jako známá socha. Během druhé akce s názvem *Barvení kaluží* obarvoval kaluže temperovými barvami, přičemž na jejím konci došlo ke spontánnímu obarvením toulavého psa na červenou.

Po studiích v roce 1983 změnil životní styl a začal pracoval jako noční hlídač v podniku Povodí Moravy, což souviselo i s omezením akčních aktivit. V roce 1984 však dostal krabičku od Josky Skalníka, který pracoval pro Jazzovou sekci založenou spolu s Karlem Srpem na konci šedesátých let. Tehdy realizoval projekt *Minisalon*, ve kterém vyzval umělce, aby výtvarně pojednali malou dřevěnou krabičku. Havlík do krabičky vložil vodotěsné pouzdro s textem, který případného nálezce nabádal k zaslání krabičky zpět na adresu Josky Skalníka a vyslal ji na pouť po řece Moravě. V podniku Povodí Moravy zůstal zaměstnán až do roku 1988, kdy se přestěhoval do Prahy, kterou do té doby navštěvoval a pobýval u Ladislava Daňka či Václava Stratila a navštěvoval ateliéry neoficiálních umělců.<sup>54,55</sup> Zde se také setkal s Jindřichem Chalupeckým. Zásadní

---

<sup>52</sup> Vladimír HAVLÍK/Barbora KLÍMOVÁ, Vladimír Havlík, Yesterday. E-mailový rozhovor Barbory Klímové a Vladimíra Havlíka vedený od 2. do 22. 5 2009, Brno 2009.  
[http://intermedia.ffa.vutbr.cz/havlik-klimova\\_rozhovor.pdf](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/havlik-klimova_rozhovor.pdf), vyhledáno 2. 7. 2016.

<sup>53</sup> ibidem.

<sup>54</sup> Václav Boštík, Čestmír Kafka, Stanislav Kolíbal, Vladimír Kopecký, Jitka Svobodová, Adriana Šimotová, Hugo Demartini, Milan Gragar, Magdalena Jetelová, Stanislav Judl, Radoslav Kratina, Karel Malich, Jiří Mrázek....

<sup>55</sup> S pražským okruhem se Havlík měl možnost potkat již na tajných setkáních alternativních osobností v letech 1979–1980 v Templové ulici, kde se v roce 1978 usadil Milan Kozelka (Petr

pro něj bylo i navázání osobních kontaktů s neoficiální slovenskou výtvarnou scénou skrze Evu Šefčákovou.<sup>56</sup> V Praze vyučoval výtvarné obory v Lidové škole umění až do roku 1989 a vrací se zpět do Olomouce, kde nejprve externě vyučuje na Katedře výtvarné výchovy obor prostorové utváření a poté nově založený obor akční umění.<sup>57</sup>

Havlíkova první výstava, která představovala vše podstatné z dosavadní akční tvorby společně s jeho autorskými knihami, se uskutečnila v roce 1986 v olomoucké Galerii pod podloubím,<sup>58</sup> ve které poté spolupracoval na výstavní dramaturgii. Reagovala na ni Ivona Raimanová v samizdatovém sborníku Někdo něco 4, v němž výstižně charakterizovala jeho akce: *„Tvorbu Vladimíra Havlíka prolíná nekatastrofický pohled na svět, touha po naplnění harmonických vztahů mezi lidmi a přírodou, lidmi a městem. Celá Havlíkova činnost je do určité míry hrou – bezelstné otevření sebe sama, bezprostřední reakce na okolní podněty. Hra se však neomezuje na samotný proces tvorby: prožívání hry z díla nemizí a působí na diváka při vnímání fotodokumentace i nadále. Důvěra v možnost aktivní komunikace s divákem byla v moderním umění již mnohokrát zdůrazněna. Havlíkova tvorba je jedním z důkazů existence této tendence v umění.“*<sup>59</sup>

Dlouhodobě spolupracoval s Václavem Stratilem a společně s Margitou Titlovou-Ylovsky a Vladimírem Mertou založili Mezinárodní asociaci umělců létajících kolem koruny stromu pluralismu (1986) jako reakci na názorové vymezování se vůči modernistickým přístupům.<sup>60</sup> Během osmdesátých let kromě tvorby objektů a knih také rozvíjí interpretace kostelních půdorysů. Ve tvorbě kostelních půdorysů ho jistě ovlivnilo jeho přísné katolické dětství a také účast

---

Štembera, Pavel Buchler, Jiří Kovanda, Tomáš Petřivý, ze Slovenska Robert Cyprich, Ján Budaj, Vladimír Havrilla a další).

<sup>56</sup> Setkal se například s akcionisty a konceptualisty Robertem Cyprichem, Lubomírem Ďurčekem, Júliusem Kollerem, Petrem Rónainem a Deziderem Tóthem. Navštěvuje ateliéry Rudolfa Fily, Kláry a Milana Bočayových, Daniela Fischera, Mariána Huby, Igora kalného, Igora Minárika, Juraje Meliše, Mariána Mudrocha, Rudolfa Sikory a Miloše Urbáška.

<sup>57</sup> Zde působí dodnes.

<sup>58</sup> Galerie pod podloubím byla jedním z center alternativního umění v Olomouci, mezi další patřilo Muzeum umění (Yvonna Boháčová, Pavel Zatloukal) a Divadlo hudby.

<sup>59</sup> HORÁČEK (pozn. 44), s. 228.

<sup>60</sup> ibidem, s. 229.



na vykopávkách v Mikulčicích na Moravě v létě 1978, kde byl fascinován odkrytými románskými stavbami. Šlo mu o uchopení chrámu jako místa, kde se tvoří a shromažďuje světlo, které je pro něj vyzařováním pozitivní energie.

## 4.2 Devadesátá léta

Zatímco osmdesátá léta znamenala pro Havlíka především možnost hledání osobního prostoru pro meditaci, přelomový rok 1989 mu naproti tomu otevřel dveře do světa. V devadesátých letech v rámci úvazku na olomoucké univerzitě měl příležitost vyučovat na vysokých školách v Dánsku, v Belgii, ve Francii, ve Velké Británii a v USA. Začal psát krátké ironické texty komentující stav umění a světa a začal se věnovat počítačové manipulaci vlastních kreseb a obrazů, dostává se také k malbě. Svou malířskou tvorbu komentuje: *„...je, zdá se, rozkročen mezi modernou a postmodernou. Ponechává si kontinuitu energeticky silných, konkrétních míst (krajina, chrámy, městská centra), na druhé straně je fascinován umělým prostorem počítačových modelů. Kontemplativní symetrie chrámových prostorů se spojuje s živou geometrií amerických metropolí. Stavba obrazového prostoru se váže na zkušenost ochablého těla.“*<sup>61</sup>

K performanci se v těchto letech vrátil v novém pojetí, spočívajícím ve spojení akce s malbou, kdy po způsobu exhibicionistů vystavující své tělo vystavoval své obrazy. V dlouhém černém plášti „exhiba“ se představil poprvé v performanci *Ten, který tančí s labutěmi* (1992). Se svými studenty obnovoval myšlenku happeningu jako radostné společenské akce, například v Bílých Vánocích realizovaných po celý týden v Galerii pod podloubím. Byl zván na různé festivaly performance, kdy byl vystaven zcela nové situaci, neboť už netvořil jen z vlastního popudu, ale na objednávku. V akcích komentuje změny společenského klimatu, rozmach komerce. Od konce devadesátých let je členem Klubu konkretistů 2 – olomoucké sekce,<sup>62</sup> která vybízí k přemýšlení o vztazích

---

<sup>61</sup> Vladimír HAVLÍK, *Cizí ve vlastním – vlastní v cizím* (kat. výst.), Brno 1998, nepag.

<sup>62</sup> Dále Jan Herynek, Pavel Herynek, Jiří Krtička, Zdeněk Kučera, David Medek, Dana Puchnarová, Vladimír Pospíšil, Jiří Toman a Ladislav Daňek, který vystoupil v roce 2005.

mezi člověkem a přírodou a zabývá se představami o vesmírném prostoru a řádu.

### 4.3 Po roce 2000

V roce 2006 se v Olomouci odehrála velká retrospektivní výstava, kde bylo možné vidět téměř vše z Halvíkovy akční tvorby, z jeho objektů, knih, kreseb a maleb i autorských textů. Havlík navázal kontakt s umělkyní Barborou Klímovou, která zahrnula jeho performance *Pokusná květina* ve svém projektu *REPLACED – BRNO – 2006*. Na výstavě *Yesterday* (2009), jejíž kurátorkou byla Klímová a Filip Cenek, prezentoval dosud veřejnosti nepromítané archivní filmy, doplněné o nové komentáře. S podobně kritickým odstupem a humorem okomentoval vybrané akce a soukromé fotografie v katalogu výstavy. Mezi další projekty patří výstava *Těm, kdo se tady nenarodili?* (Galerie Caesar, 2007), která zviditelňovala vztah několika umělců k místu jejich života, a také výstava *Navzájem – Společenství 70. a 80. let* (Tranzitdisplay, 2012), jejíž název odkazuje k filmu z archivu Vladimíra Havlíka *Hapuka Navzájem* (1981), který je záznamem cesty přátel z Olomouce do maďarských měst. V současné době je pro Havlíka příznačná reflexe vlastní tvorby a redefinování minulosti, ochota experimentovat s vlastním archivem, kritika média performance a jistá ztráta důvěry v něj, což dokládají i výstavy *Kritické dějiny akčního umění* (Galerie Caesar, 2009) a *Old performer* (Restaurace u Muzea, 2009) nebo akce *A. K. T.* (Performance Art Festival, Brno, 2009).

Havlíkovi se v dnešní době dostává více pozornosti. V roce 2015 získal Cenu od Martina Zeta pro Karla Malicha od aktivity Umělec má cenu.<sup>63</sup> Porota ve složení Anežka Bartlová, Lumír Nykl, Lucia Sceranková se v tiskové zprávě vyjádřila ke své volbě následovně: „*Vladimír Havlík nás přesvědčil především*

---

<sup>63</sup> Aktivita Umělec má cenu vznikla v roce 2007 z podnětu mladé generace umělců a teoretiků jako projev respektu a uznání vůči generaci starší. Ocenění nese vždy jméno předchozího laureáta. Mezi dříve oceněné patří Jiří Kovanda, Vladimír Skrepl, Adriana Šimotová, Lukáš Jasanský, Václav Stratil, Dalibor Chatrný, Vladimír Kokolia, Martin Zet.

*energickým vysvětlováním principů, nápadů a postupů akcí minulých i plánovaných. Jakákoliv myšlenka, která je s nadšením vyřčena, aby jí Havlík vzápětí sám zpochybnil a prověřil tak její „fungování“.*

*Ocenit jsme chtěli také snahu předat studentům vlastní zkušenosti smíchané s útržky přemýšlení o věcech budoucích, uskutečnitelných. Havlík se stále vrací k akcím z 80. let, zkoumá, co mohou říci dnes a jak je taková aktualizace možná. Jeho sebekritická zkušenost problematizuje zjednodušené vnímání československého kulturního pole 70. a 80. let jako střetu prorežimní a „kontra“ kultury, pomáhá pochopit, že není jen buď a nebo.“<sup>64</sup>*

Cenu od Vladimíra Havlíka převzal Jiří Surůvka, který stál u zrodu festivalu performance Malamut. U příležitosti předání ceny na Přehlídce animovaného filmu v Olomouci vystoupil Havlík se svým hudebně – performativním seskupením Ostrý zub, složeným z vizuálních umělců,<sup>65</sup> které mísí elektronickou hudbu s post-punkovými postupy i současného popu. V jejich performativním repertoáru je například i Cageova kultovní přednáška o ničem z roku 1950.

Havlík se zamýšlí nad otázkou, co vlastně performer předvádí a nad tím, kde leží hranice mezi performancí a exhibicí. Ve svých Kritických dějinách akčního umění komentuje humornými obrázky světové i české performance<sup>66</sup> a ve svém autorském textu Sedm postperformancí humorně reinterpretuje české akce.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> <http://artalk.cz/2015/02/12/tz-umelec-ma-cenu-cena-od-martina-zeta-a-karla-malicha/>, vyhledáno 25. 5. 2016.

<sup>65</sup> David Jedlička, Jan Krtilka, Jiří Bartoník, Vladimír Havlík, Marek Šobán.

<sup>66</sup> <http://vvp.avu.cz/pub/att/autori/112/15.pdf>, vyhledáno 25. 5. 2016.

<sup>67</sup> HORÁČEK (pozn. 44), s. 211.

## 5. Havlíkova akční tvorba

Při průzkumu Havlíkova díla mi byla velice nápomocná jeho monografie *Soft Spirit*, která vznikla u příležitosti již letmo zmíněné retrospektivní výstavy Vladimíra Havlíka uspořádanou Radkem Horáčkem v Brně a v Olomouci. Obsahuje soupis jeho akcí, který zpracovala Terezie Nekvindová a Štěpánka Bielešzová. První, avšak neúplný soupis akcí vydal autor sám vlastním nákladem v roce 1990, který aktualizovaný otiskla Pavlína Morganová v publikaci *Akční umění*, a která se pro mne stala při psaní základním zdrojem.

Jako klíč k roztržidění Havlíkových akcí jsem zvolila tematický přístup a následování určitých fenoménů a principů, které byly společné pro řadu dalších umělců. Jeho tvorba se odehrávala v podstatě s minimální obeznámeností o mezinárodním dění v oblasti současného umění, bez přítomnosti poučeného publika, mimo centra jako byla Praha, Brno, nebo Bratislava. Musel se vyrovnávat s lokální izolovaností, s omezenou možností cestovat, jistou nesvobodou. Havlík vyjadřuje, co pro něj znamenala akční tvorba: *„Performance pro mne, mimo jiné, byla ustanovením (byť jen dočasným) veřejného prostoru svobody, za který jsem ručil svojí totální účastí.“*<sup>68</sup> Tvořit v rámci určitých limitů však podněcovalo jeho touhu překračovat omezení a nalézat vlastní výtvarná řešení.<sup>69</sup>

Havlíkovi v jeho akcích šlo o zesílení smyslového vnímání a o prostorovou změnu. Jeho akce jsou hravé, obsahují humornou notu a současně kritický prvek. Upozorňuje na to Barbora Klímová: *„Při pozdějších setkáních autora s teoretiky, umělci, v souvislosti s možnostmi vystavovat, začlenit svou práci především do proudu tzv. československého akčního umění, performance a v rámci obecněji pojatých kulturních dějin vyznívá jeho přístup humorně, někdy naivně. I když se tyto roviny dostávaly do jeho práce většinou samovolně, autor podobné čtení*

---

<sup>68</sup> Jan KRTIČKA/Jan PROŠEK (eds.), *Dokumentace umění*, Ústí nad Labem 2013, s. 82.

<sup>69</sup> HAVLÍK/KLÍMOVÁ (pozn. 52).

*připouští.*"<sup>70</sup> Takovýto humorný přístup je viditelný i v autorově touze po zařazení velice raných akcí do katalogů. Například v katalogu *Yesterday*, kde uvedl akci z roku 1966 s textovým komentářem a fotografií sebe jako malého chlapce s rukama za zády: „*V roce 1966 jsem se z nějakého důvodu celé hodiny tahal za uši. Rodiče dostali strach, že mi uši budou ošklivě odstávat. Děda vše vyřešil tím, že mu uši přilepil k hlavě náplastí. Když jsem ji odlepoval, svázel mi ruce za zády.*”<sup>71</sup> Nebo uveřejňuje svou vůbec první fotografii fotoaparátem Pionýr, který dostal na vánoce 1973. Na fotografii je zachycen otisk rukou a nohou provedený následujícího dne do čerstvé pokrývky sněhu.

### 5.1 Akce tematizující geometrické tvary a krajinu

První akce vznikaly v přírodě rodné Českomoravské vrchoviny, nedaleko Dalečína, Nyklovic a v Olomouci, kde studoval vysokou školu. V soupisu děl jsou jako první uvedeny 4 akce Bez názvu. Tři z nich z roku 1978 uskutečnil ve spolupráci se svým spolužákem Radkem Horáčkem a udály se ve stejný den na louce v okolí Dalečína, zatímco čtvrtá později téhož roku.

První zmiňovanou akcí je *Bílá linie, červený čtverec*, ve které společně vytvořili několik kompozic v krajině z bílých pruhů a červeného čtverce. Kompozice obsahovaly prvek náhody v podobě bílých linií, které vznikaly vyhazováním role papíru do vzduchu. Druhá akce *Geometrie na louce* se odehrála ve dvou variantách, první sestávala z geometrické kompozice vytvořené z obdelníků, čtverců a pruhů z bílého, červeného a černého papíru a červenobílé židle, druhá varinata se odehrávala v korunách ovocného stromu, kam vetkal bílé pruhy, a kmen stromu obalil červeným papírem. Třetí akce *Tělo v krajině* [3] navazovala na kompoziční pokusy v předchozích akcích a spočívala pouze ve vstupu lidské postavy v červených trenýrkách do pozměněné kompozice akce *Geometrie na louce*.

---

<sup>70</sup> KLÍMOVÁ (pozn. 43), s. 63.

<sup>71</sup> Vladimír HAVLÍK, *Yesterday* (kat. výst), Praha 2009, s. 5.

Čtvrtou akcí byl *Bílý kvádr*. Vladimír Havlík se v této akci pokusil o dialog s přírodním uskupením kamenů tak, že do krajiny umístil bílý polystyrenový kvádr.<sup>72</sup> Tento kvádr přenášel v krajině společně s Radkem Horáčkem z místa na místo.<sup>73</sup> Blízká takovému konání je *Geometrie na vodě* (1975) Jana Steklíka, v níž po vodě pouští základní geometrické obrazce z bílého polystyrenu – kruh, čtverec a trojúhelník.

Další Havlíkova akce *Linie (Pocta R. Magrittovi, 1979)* [4] byla sloučením přírodních elementů kamene a stromu v jednom prostorovém plánu za použití bílé malované linie a perspektivní hry. Stejným způsobem si počínal v *Linii II* (1979), ve které pro změnu natřel bílou linií větve spadlého stromu.

## 5.2 Bílá barva

Zajímavým znakem řady akcí v přírodě je použití něčeho bílého. Atrifiálního jako je pruh látky či papíru nebo přírodního jako je třeba sněh. V akci *Snow day* (1971) Jiřího Valocha a skupiny Group M. se v textovém komentáři objevuje: „...s bílou sněhovou plání před očima / nelze nemyslet na maleviče fontánu manzonioho kleina ueckera“<sup>74</sup> Tyto umělce zmiňuje ve svém článku *Řeč mlčení* (O symbolickém prostředí bílé barvy) Udo Kultermann, který vyšel v roce 1970 ve *Výtvarném umění*. Věnuje se výtvarnému využití bílé a významům bílé barvy v umění. Bílá je vnímána jako absolutno, jako prázdno i plno.<sup>75</sup>

Vladimír Havlík ve své tvorbě bílou barvu využívá často. Do této kapitoly jsem se přesto rozhodla zařadit jen tři akce: *Narušení bílé plochy* (1978) [5], *Dva bílé sloupy* (1981) a *Strašáci* (1981). Akce *Narušení bílé plochy*, která vznikla náhodou při akci *Obydlí*, je dokumentována sérií fotografií, na kterých je vidět,

---

<sup>72</sup> Klímová upozorňuje, že akci můžeme číst jako symbolickou konfrontaci přírody a kultury, ale také jako ironickou reflexi land artu.

KLÍMOVÁ (pozn. 43), s. 65.

<sup>73</sup> HAVLÍK (pozn. 71), s. 27.

<sup>74</sup> MORGANOVÁ (pozn. 19), s. 170.

<sup>75</sup> Udo KULTERMANN: *Řeč mlčení* (O symbolickém prostředí bílé barvy), *Výtvarné umění*, 1970, č.2, s. 81–84.

jak Havlík lopatou rozrývá neporušenou bílou sněhovou pláň, ve snaze ji co nejvíce zdestruovat. V akci *Dva bílé sloupy* spolu se sestrou Martou natřel na bílo sloupy elektrického vedení protínající louku, na níž byla hromada bílého hnojiva. Kompozici doplňoval bílý čtverec na vzdáleném stromu. Akce *Strašáci* byla kolektivní. Spojitost s bílou barvou vidím především v tom, za jakých okolností se odehrála. Bílo obklopovalo všechny a vše. Na zasněženém poli instaloval s přáteli figury sestavené z dřevěné konstrukce a starých hadrů. Díky mlhavému počasí se ocitli účastníci v nejistotě, co je člověk a co strašák.

*pustá bílá pláň*

*sníh, vítr, mlha a mráz*

*lidé skuteční a lidé přízrační*

*strašáci*<sup>76</sup>

### **5.3 Jaro, léto, podzim, zima**

V našich končinách se pro umělce a jejich akce staly podnětnými různé slavnosti související s proměnou krajiny během roku v závislosti na střídání čtyř ročních období. Lidský život byl závislý na respektu přírodního koloběhu a porozumění přírodním jevům, proto existovalo mnoho lidových slavností, obřadů a rituálů oslavujících tyto jevy. Souvislost vidím v návratu k rituálu, jak píše František Šmejkal: „*Návrat k přírodě byl současně provázen návratem k starým obřadům a rituálům, které člověka, žijícího v souladu s přírodou, provázely po celá tisíciletí a v lidovém umění přežívaly až do počátku našeho století. Plnily přitom v jeho životě nesmírně důležitou funkci, neboť ho spojovaly s minulostí lidského rodu a zároveň ho pevně zakotvovaly v přírodě a kosmu. ... Jestliže nás rozum z přírody vyděluje, pak mytické vědomí nás s ní znovu spojuje a vrací nás k původnímu prožitku jednoty člověka a univerza.*”<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> HORÁČEK (pozn. 44), s. 19.

<sup>77</sup> ŠMEJKAL (pozn. 32).

V celé naší kultuře je silně vnímán příchod jara. Je chápáno jako vyhnání smrti, znovuoobnovení po náročném a chladném období zimy, jako znovuzrození. Akce související s jarem byly oblíbené, často skupinové a byl pro ně příznačný happeningový charakter. Velikonoční akce pravidelně pořádalo volné sdružení K. Q. N. Oslava jara se objevuje v tvorbě Jana Steklíka v letech 1973 a 1974. V těchto letech vítal jaro i Milan Kozelka. První akce, kterou uskutečnil v roce 1973 spočívala v zahřátí země a vzduchu předem zahřátými kameny v ohni skupinou lidí, která je posléze vyhazovala do vzduchu a zakopávala do země. I v druhém *Vítání jara* (1974) sehrály hlavní úlohu kameny, které byly nesený křížovou cestou na Svatý kopeček v Olomouci, kde byly následně rovněž zakopány do země.

Vladimír Havlík uskutečnil vítání jara celkem třikrát, po tři roky za sebou v den jarní rovnodennosti. První *Vítání jara* [6] proběhlo v roce 1979 v Olomouci v Bezručových sadech. Skupina účastníků se posadila na trávě do půlkruhu a nechala odrážet sluneční paprsky svými kapesními zrcátky na semínko, které se tak mělo zahřát a vyklíčit. Havlík symbolicky ukončil happening zapíchnutím květiny namísto semínka. Hravou atmosféru podtrhuje, že se poté skupina účastníků ještě vydala pouštět papírové lodičky po vodě Mlýnského potoka, vyjadřujíc tak poselství příchodu jara. Tuto akci popsal Vladimír Havlík v časopise HA!: „*V parku odpoledne. Je půl čtvrté, unavení lidé se vracejí z práce. Sedíme v kruhu, uprostřed je květináč, v něm hlína, v ní semínka. Zrcátka v našich rukou přivolávají teplo, sílu, SLUNCE sestupuje mezi nás, dává život první jarní květině... Skládáme a zdobíme lodičky POSELSTVÍ návratu slunce, návratu jara, lásky, života... Odplouvají po řece, jen pomalu, jen zvolna. Nesou poselství dál...*“<sup>78</sup>

Druhé vítání jara se uskutečnilo o rok později na stejném místě. Stejně jako předcházející rok pozval Havlík skupinu přátel. Velká zima však pravděpodobně všechny odradila, a kromě fotografa Zdeňka „Edy“ Cupáka nikdo na místo nedorazil. Spontáně zde vznikla akce *Zahřívání stromu*:

---

<sup>78</sup> HORÁČEK (pozn. 44), s. 25.



*„Napadl sníh. Pět stupňů pod nulou. Stromům je zima... Přistupuji k prokřehlému stromku a беру do dlaní jeho útlý kmen. Snažím se mu předat co nejvíce tepla a energie /nevnímat okolí/. Cítím, jak se teplota mého těla vyrovnává s teplotou těla stromku. Cítím, jak pod kůrou proudí míza /chtěl bych, aby se smísila s mou krví, abychom – strom a já – vytvořili jeden organismus, jedno tělo/. Stromek se probouzí k životu, sílí... avšak ruce jsou prokřehlé, ztrácím teplo. Odtrhuji zmrzlé ruce od kmene a strkám je rychle do kapes. Odcházím...“<sup>79</sup>*

Jiný textový komentář více připomíná báseň:

*21. březen*

*mělo přijít jaro*

*ale je zima, sníh a mráz...*

*jdu do parku a zahřívám strom*

*nerozkvetl<sup>80</sup>*

Třetí vítání jara s názvem *Sad* proběhlo v roce 1981. Na dnešním Horním náměstí v Olomouci Havlík spolu s přáteli rozdával sněženky, aby se poté všichni společně vydali na cestu na Svatý Kopeček. Jelo se autobusem, za jehož oknem se odvíjel “film o jaru”, který mohli účastníci i ostatní spolucestující sledovat skrze růžový celofán ve tvaru televizní obrazovky přilepený na okno. V této akci se odráží Havlíkův důraz na vnímání smysly. Na Svatém Kopečku všem zavázal oči a nechal je tak vnímat prostor za jiných podmínek. Na konec všechny svolal zvonečkem, políbil je a sejmul jim šátek z očí. Zajímavostí je, že tuto akci zdokumentovali dva fotografové Jiří George Janeček a Radek Horáček, přičemž druhý pořizoval fotografie rovněž se zavázanýma očima.

Akce je opět doprovázena textovým komentářem:

*...na louce mezi stromy*

---

<sup>79</sup> HORÁČEK (pozn. 44), s. 25.

<sup>80</sup>ibidem, s. 18.

*se zavázanýma očima dotýkání se: trávy, hlíny, kmenů nebo větví stromů,  
sebe navzájem...*

*potom cinkání zvonku, polibek a sejmutí šátku<sup>81</sup>*

Mezi další akce, které se odvíjejí od sledování změn v krajině v průběhu roku, lze zařadit také *Ukončení léta* (1981) uskutečněného v okolí obce Nyklovice. Symbolem konce léta se v tomto případě stala odkvetlá květina, konkrétně pampeliška a její vzduchem poletující semínka. Havlík ležel na louce a z pampelišek kolem sebe sfoukával chmýří. Akci léto ukončil rozfoukáním jedné větší kytice odkvetlých pampelišek. Ve stejný den se odehrály ještě další dvě akce podobného charakteru. Akce *Cesta II*, kdy si koštětem vymetal cestu odkvetlými pampeliškami a *Vymezení (Místo, kde nic neroste)*, během níž ohraničil bílou páskou část louky, na které nerostly žádné pampelišky.

Pampelišky se objevují i v akci *Přivolání podzimu* (1982) nesoucím se ve stejném duchu jako předchozí zmíněné akce. Znovu zde figuruje bílá louka plná odkvetlých květín a také akt zametání.

Textový komentář:

*louka*

*odkvetlé bílé pampelišky*

*stačí pouze*

*- přivolat vítr*

*- zamést poslední stopy léta<sup>82</sup>*

Rozhodla jsem se zde zmínit i kolektivní akci na Kamenném vrchu organizovanou Tomášem Rullerem *Hledání podzimu* (1978), neboť v ní vidím určité podobnosti. Sezval tehdy přátele ke společnému improvizovanému pikniku ve snaze o spontánní interakci lidí a krajiny. Přestože nešlo primárně o oslavu spojenou s přírodním rytmem, je v této akci happeningového

---

<sup>81</sup> HORÁČEK (pozn. 44), s. 21.

<sup>82</sup> ibidem, s. 23.

charakteru cítit snaha o bytí pospolu v krajině, o společně prožitý čas, tak jako u Vladimíra Havlíka. Akce sice nedopadla tak, jak si autor představoval, toto zklamání ho však dovedlo k významné soukromé akci – meditaci *Být či nebýt* (1979).<sup>83</sup>

Rozloučení s podzimem podobné gestem Havlíkovu *Zahřívání stromu* uspořádal Milan Kozelka v roce 1983 (*Podzim*). Obsahuje gesto lidské komunikace se stromy, dotek rukou namočených v bílé barvě měl být znamením svazku a přátelství.

## 5.4 Oheň

Už ve starém Řecku byl oheň jedním ze základních živlů. Řecký filozof Herákleitos z Efesu oheň pojal jako původ a podstatu světa, známé je jeho tvrzení, že všechno jsoucí se tvoří z ohně jeho zhušťováním a zřed'ováním. Oheň má archetypální význam, je symbolem zrození a udržování života a zároveň zničení.

Vladimír Havlík zařadil oheň jako jeden z živlů do své tvorby v roce 1981, kdy uskutečnil kolektivní akci *Ohně na řece* [7]. Na pěti kamenných mohylách uprostřed řeky Svatky nechali vzplanout ohně, ke kterým po proudu vyslali několik malých dřevěných plavidel s planoucími pochodněmi.

*Stmívá se*

---

<sup>83</sup> „Jestliže si Ruller v průběhu své akce nechal pomalovat levou polovinu těla bílou a pravou černou barvou, aby vyjádřil svou touhu o integraci a sjednocení protikladů, zřejmě si při tom neuvědomoval, že tak bývá zobrazován původní androgyn Adam Kadmon. Pravděpodobně ani nevěděl, že mýtus primordiálního androgyna, společný téměř všem kulturám, dal vzniknout četným rituálům, jejichž cílem bylo alespoň dočasné dosažení původní dokonalosti, jednoty a totality...Celý obřad byl provázen intenzivní komunikací s přírodou, prožitkem jednoty čtyř živlů: oblohy nad hlavou, šumění vody z blízkého potoka, zapáleného ohně a země, v jejímž lůně, představova něm jeskyni, se obřad odehrával. Není pochyb o tom, že tento komplexní a zdánlivě synkretický rituál musel zanechat v Rullerově vědomí hlubokou stopu, že přispěl k proměně jeho osobnosti, a že tedy byl nejen smysluplný, ale i účinný. Proč se dnešní umělci na celém světě s takovou nálehavostí vrací k těmto archaickým a zdánlivě bezúčelným formám lidské aktivity? Zřejmě proto, že rituály odpovídají nějakým hluboce zakořeněným a životně důležitým potřebám naší psychiky, které současná civilizace nedokáže uspokojit. Ukazují nám tak cestu k jiným než k utilitárním hodnotám, k autentičtějšímu a harmoničtějšímu způsobu života, rozvíjenému v souladu s naší přirozeností, přírodou a nepamětnou tradicí lidského rodu.“

ŠMEJKAL (pozn. 32).

*Uprostřed řeky vzplanou ohně*

*na kamenných mohylách*

*Po proudu připlouvají ohně*

*na malých dřevěných vorech*

*setkání, míjení – proměny světla*

*trvání a plynutí*

*Ohně dohasínají, mizí*

*Jen tma, ticho a první hvězdy*

*Mlčení a vzpomínka na Herakleita<sup>84</sup>*

S ohněm rituálním způsobem pracovala řada akčních umělců. Oheň se objevil u Zorky Ságlové v akci *Pocta Gustavu Obermanovi* (1970), nebo u Pavla Büchlera *Obřad pro ty, kteří odešli* (1976). Na první jarní den se uskutečnila *Pocta jasným hvězdám* (1972), monumentální akce Olafa Hanela vztahující se současně k symbolice ohně. Konala se nedaleko Světlé nad Sázavou, kde Hanel zapálil asi 120 různě velkých ohňů, které odpovídaly hvězdné konstelaci jarní oblohy. Větší ohně zobrazovaly jasnější hvězdy. Celé prostranství bylo navíc ohraničeno ohnivým kruhem. Pro své přátele na tuto velkolepou podívanou zorganizoval dokonce dopravu autobusem. Na podzim se pokusil v zatopeném lomu v Lipnici nad Sázavou o akci *Pocta Charamzům* (1972), kdy ohně na vodě měly demonstrovat pohyb slunce mezi souhvězdími zvěrokruhu.<sup>85</sup>

Miloš Šejn navazuje na svatojánské slavnosti ohně v akci *Padající slunce* (1983). Inspirován tradicí, kdy se v předvečer letního slunovratu metaly hořící dřevěné kotouče. Kolem sebe točil hořící pochodní obrácen čelem k zapadajícímu

---

<sup>84</sup> HORÁČEK (pozn. 44), s. 22.

<sup>85</sup> Akce se neodehrála, neboť nepřálo počasí.

slunci. Na tradici svatojánských ohňů Svatopluk Klimeš reaguje akcí *Pocta svatojánským ohňům* (1994). Klimeš v akci *Echo na řece Jizeře* (1994) zapaluje ohnivé znaky odrážející se na vodní hladině a stejně jako Havlík pouštěl vory s pochodní po hladině, vysílá je po proudu řeky.

## 5.5 Oslavy Nového roku

Vladimír Havlík v roce 1978 na Nový rok napsal křídou své jméno na silnici vedoucí skrz rodnou vesnici. Tato akce se v soupisech neobjevuje, nicméně našla jsem ji v uvedené katalogu k výstavě Yesterday. Záměr byl patrně jiný, než jaké měly první projevy v přírodě fotografa Jiřího Tomana, označovaného za předchůdce akčního umění. V letech 1956-1966 fotograficky zaznamenával instalace a hravé akce. Každoročně pořádá slavnosti, při nichž vždy nějakým novým způsobem v různém prostředí zapsal letopočet roku, který zemřel - buď do čistého sněhu, nebo ho s přáteli vytvořil pohybem prskavek, případně vepsal do písku.

Havlík v rámci oslav Nového roku podnikl akci na chatě u Havlíčkova Brodu, která nespadá přímo do souvislosti se zemním uměním. *Hmatové malby* (1979 – 1980) vznikaly v průběhu oslav v zatemněné místnosti, kam mohli účastníci kdykoli vejít a malovat rukama s připravenými barvami na papír, který postupně nahradila jejich těla a tváře.

## 5.6 Přírodní procesy

Řada akcí zviditelňovala přírodní jevy, procesy odehrávající se v krajině, pozorovala jejich estetické kvality. Zásahy nejsou ani tak touhou proměňovat jako touhou poznat. První pozorování proměn v přírodě uskutečnil Vladimír Havlík v *Poctě Kazimiru Malevičovi* (1979) [8], když ukryl arch černého papíru doprostřed zamrzlé řeky.

1. na zamrzlou řeku jsem položil černý papírový čtverec – černý čtverec na bílém pozadí
2. překryl jsem jej sněhem a vymezil vyšlapáním – bílý čtverec na bílém pozadí

3. po čtrnácti dnes vítr zavál obrysy – tušený bílý čtverec na bílém pozadí

4. tání a noční mrazy / po třech týdnech /- bílý čtverec na černém pozadí

5. jarní tání / po čtrnácti dnech / - tušený černý čtverec na černém pozadí<sup>86</sup>

Na přelomu roku 1981 a 1982 vytvořil v proudu řeky Svratky instalaci *Čtverec – kámen, voda, mráz, led* [9]. Vystavěl z kamenů čtverec, kterým v ohraničeném prostoru zpomalil tok proudící vody a změnil tak jeho rytmus. Na místo se pak opakovaně vydával, aby zjistil jak jeho zásah ovlivnil proces, kterým voda v řece a v zimě prochází a tento fotograficky zaznamenával.

Sledoval rovněž proces tání sněhu na jaře v jednoduché akci *Záznam jarního tání* (1980), kdy pouze mezi stromy zavěsil plachtu, aby zachytávala tající sněh.

Naopak konfrontovat přírodní živel nově nastoleným řádem chtěl Jan Ambrůz v roce 1987 (*Obrazce z kamenů*) vytvořením geometrických obrazců v mělké vodě řeky Běčvy.

## 5.7 Obydlí v krajině

V roce 1978 vznikla akce *Obydlí* [10]. Popudem k tomuto činu byla pro Havlíka potřeba vnitřně zpracovat změnu, kterou mu přineslo přestěhování se z venkova do města. Ve sněhovém převisu v okolí Nyklovic vyhloubil prostor, který zvenku označil tabulkou s číslem svého olomouckého domu. Spojil tak symbolicky místo svého pobytu s přírodou. Na místě setrval několik minut a na závěr se ve sněhu podepsal černou barvou.

*Můj byt má číslo 17*

*Přestěhoval jsem se*

*/ z Regrovy ulice do Sněžné /*

*v novém bytě jsem nevydržel dlouho*

---

<sup>86</sup> HORÁČEK (pozn. 44), s. 25.

*ukázalo se, že je neobyvatelný*<sup>87</sup>

Podobnost vidím v projektu *Obydlí – díra* Petra Štembery, který vznikl už v roce 1970, realizován byl ale až o šest let později. Štembera si vyhloubil doupe v kořenech stromu, ve kterém přespál. V díle sochaře Jiřího Beránka se tento prvek objevuje v pracích *Chýše* (1975), improvizované stavby z přírodních materiálů. Jeho práce se však pohybují spíše na pomezí sochařství a architektury.

### **5.8 Spánek jako návrat k zemi, splnutí**

Akce, v nichž se objevuje téma návratu k zemi a splnutí s přírodou, většinou úzce souvisejí s tělem, někdy jsou poetické a někdy naopak nebezpečné. V touze splynout s přírodou se Havlík pokusil usnout přikryt pruhem koberce z trávy. Poetičnost *Pokusu o spánek* (1982) [11] je zdůrazněna textovým komentářem:

*Jakoby pohřbený, jakoby mrtvý*

*přikrytý loukou...*

*Tíha hlíny a tíha vědomí. Vůně trávy*

*Zdálo by se: nejpřirozenější způsob spánku*

*Přesto – neusnul jsem*<sup>88</sup>

Blízké Havlíkově akci jsou krátké někdy jen několikasekundové soukromé akce kontaktů a dotyků s přírodou Miloše Šejna z let 1966 – 1969 zahrnuté v sérii *Bdělé snění*. V nich se snažil nechat splynout lidské a krajinné tělo a prožít sounáležitost s přírodou různými způsoby. Jako třeba pokládáním se do spadaneho listí nebo akcemi *Kontakt nahého těla se stromem* (1969) či *Nahým tělem do obilí* (1969). Vyvinula se u něj touha vrátit se do užšího kontaktu s krajinou. Rovněž se dostával do zvláštních stavů vědomí, jak vyjadřuje

---

<sup>87</sup> HORÁČEK (pozn. 44), s. 15.

<sup>88</sup> ibidem, s. 23.

v komentáři ke své fotografii *Dotkl jsem se trávy...* (1973): „*Dotkl jsem se trávy a byl jsem vším; cítil jsem všechno, slyšel jsem všechno a byl jsem cítěn vším...*”<sup>89</sup>

Připomíná to i akci Karla Milera konfrontovaného počitky svých smyslů v přírodě. Položil si jednoduchou otázku, jak on asi voní trávy a provedl akci *Cítěn čerstvou trávou* (1976) [12]. Lehl si na louku a nechal ji, aby si ona přivoněla k němu. Personifikoval přírodu, vyměnil na chvíli vžité role vztahu člověka a krajiny, z níž udělal aktivního vnímatele.

K podobnému splynutí jako v *Pokusu o spánek* avšak ve vyhraněnější fyzické situaci dospěl Milan Kozelka v akci *Splynutí* (1979), kdy se vyšplhal na skálu a několik hodin se k ní za silného deště a větru tiskl. Nebo když v roce 1980 asi půl hodny ležel na suchdolské pláni u Prahy za vytrvalého sněžení, dokud celý nezapadal sněhem (*Zapadání sněhem*). Tuto akci se pokusil ideově zopakovat na podzim v roce 1981 v okolí Karlových varů, kdy čekal, až zapadá listím, ale i po několika hodinách na něj dopadlo sotva několik listů, které ho byly schopny celého zakrýt (*Zapadání listím*). Také v jeho sérii *Kontaktů*, v první (1978) i v druhé (1979), se přibližoval přírodním elementům. První byla věnována tělesnému kontaktu s kameny (*Zavěšení s kamenem, Nesení kamene, Zmizení,...*) druhá vodě – řece Vydře (*Stání v peřejích, Zavěšení, Chůze proti proudu,...*).

S tématem věčného spánku – smrti pracoval Jan Mlčoch v akci *Zavěšení – Velký spánek* (1974), které se však odehrávalo na půdě. Nešlo tedy o akci v přírodě a její provedení se navíc odvíjí od extrémního tělesného zážitku vedoucího až ke stavu, kdy je možné prožít čisté bytí. Mlčoch měl závázané oči a ucpané uši, aby byl zcela izolován od světa. Zavěšen za nohy a ruce provazy připevněnými ve třech bodech k trámům podkroví. Petr Rezek vyložil sen, který mu Jan Mlčoch vyprávěl takto: „... je to pokus být mimo „místo“, být „ve vzduchu“, nemít referenční bod. Daří se to, dokud se tíže lidského „zde“ nehlásí jako bolest. Do tohoto okamžiku se daří být „nikde“, tj. nevztahovat se k žádné jednotlivé věci

---

<sup>89</sup> Ladislav KESNER, *Miloš Šejn. Bytí krajinou* (kat. výstavy), Plzeň 2010, s. 12.



*a takřka splynout s celkem světa.*<sup>90</sup> Vystavit se nebezpečné situaci na hranici možností těla a bolesti bylo také v záměru Jana Štembery, který při akci *Spaní na stromě* (1975) po třech probdělých nocích strávil čtvrtou v koruně stromu.

Do této kapitoly řadím i o dvě desetiletí pozdější kontakty se zemí skrze polibek Pavla Magdy Pražáka, který také jako Havlík pracuje více poeticky. Od roku 1999 se v horizontální poloze dotýká těla země a tuto polohu přirovnává ke spánku, kdy vstupujeme do změněného stavu vědomí.<sup>91</sup>

## 5.9 Skok

Stejně silná jako touha po splynutí se zemí či zavrtáním se v ní, kterou cítil Jiří Beránek, když hloubil 2 metry hlubokou *Chodbu* (1975) táhnoucí se podél lesa, byla touha po létání. Létání může být chápáno jako svoboda, vzepření se gravitaci a tělesnému určení. V roce 1979 provedl Havlík akci *Jako pták* [13]. Pobíhal po volné krajině, mával rukama a vyskakoval k nebi, jakoby mohl vzlétnout. O něco nebezpečnější byla akce *Kontrolovaný pád* (1981), ve kterém se střemhlav vrhl ze zasněženého skalního převisu: „*Snažil jsem se pád „kontrolovat“ tak, aby se mi nic nestalo, ale zároveň si to riziko, tu svobodu nesmyslného aktu užít.*“<sup>92</sup>

Poetický nádech má též akce Karla Milera *Blíž k oblakům* (1977) [14], která dokazuje pouhý fakt, že když člověk vyskočí je opravdu o několik centimetrů blíže oblakům, než byl. Dalším tématem se pro něho stal problém gravitace, kterou chápe jako základní bod našeho bytí, kterému vše podléhá, ale zůstává neviditelná.<sup>93</sup> V *Identifikaci* (1973) se tento problém pokusil otevřít a zviditelnit vlastním tělem. Zachytil ho v momentě, kdy gravitace začíná působit, ve chvíli kdy schoulený do klubíčka přepadává z několikametrové hromady

---

<sup>90</sup> Petr REZEK, Setkání s akčními umělci, in: *Tělo, věc a skutečnost*, Petr REZEK (ed.), Praha 2010, s. 120.

<sup>91</sup> Pavel MAGDA, *Aktivační funkce horizontální polohy pro sublimaci mysli do vědomí planety*, Brno 2003.

<sup>92</sup> KRTIČKA/PROŠEK (pozn. 68), s. 82.

<sup>93</sup> S gravitací pracoval ve svých akcích také Miroslav Sonny Halas.

panelů do prostoru. Fotografie, na které jeho tělo v hraničním momentu, vypadá záhadně, a může nám připomenout *Skok do prázdna* Yvese Kleina (1960).

### 5.10 Stín a otisk

Mezi Havlíkovy přátele patřila Margita Titlová-Ylovskym, která se také věnovala minimalistickým a konceptuálním akcím v přírodě. Jejím základním prostředkem bylo tělo uváděné do prostorových vztahů. V sérii akcí *Člověk a jeho otisk stínem* (1979) vytrhávala trávu v místech dopadajícího stínu své kolegyně. Tento pomíjivě zvětšený stín zůstal, dokud zde znovu nedorostla tráva, aby zakryla lidskou přítomnost. Se stínem dále pracovala v interiéru.

Pobodný otisk provedl Vladimír Havlík, sice ne za pomoci slunce a stínu, ale využil letního deště k akci *Otisk v dešti* (1982) [15]. Lehl si na vyhřátou dlažbu v Dalečíně a přečkal déšť. Vytvořil tak suchý otisk svého těla, který postupně opět splýval s usychajícím okolím. Komentář opět dokazuje silné smyslové vnímání akce:

*Několik minut před začátkem letního deště*

*jsem si lehl na sluncem prohřátý chodník...*

*/shora – voda, chlad/ zespodu – kámen, teplo<sup>94</sup>*

Kontakt těla se sněhem se objevil v soukromé akci *Stopa* (1971) Milana Knížáka. Výsledkem byly obtisky nahého dívčího těla do sněhu. Byly to stopy něčeho něžného, zvláštního co se obvykle do sněhu neobtiskne. Knížák tak vytvořil pomíjivou sochu, která mohla tajemně působit na náhodné chodce.

Mezi nejzajímavější patří práce Milana Maura, který ve své konceptuální tvorbě zaznamenává od roku 1983 nejintimnější přírodní události jako je pohyb stínů, vlání ve větru nebo tání ledu.

---

<sup>94</sup> HORÁČEK (pozn. 44), s. 23.

### 5.11 Strom

Kromě již zmíněného Zahřívání stromu nebo akce *Spojení* (1979), ve které pruhem papíru spojil dva stromy, využil Havlík strom jako hlavního aktéra také v kolektivní akci *Svatba* (1982) [16]. Osamělému smrku vystrojl veselku s mladou břízou. Společně s přáteli, hosty veselky, vykopali v nedalékém březovém háji břízku a přenesli ji ke smrku, kde ji zasadili, aby mohl proběhnout svatební obřad. Následovala svatební hostina se vším co k ní patří. Na této akci je důležitý fakt, že se stromy je zacházeno jako s živými bytostmi. Dotatečně vznikla vzpomínková brožurka a svatební oznámení, v němž stálo:

*Bříza bradavičnatá a Smrk ztepilý*

*Betula verrucosa a Picea excelsa*

*byli oddáni v září 1982*

*na louce u Nyklovic<sup>95</sup>*

Bříza po několika týdnech uschnula, což Havlíka demotivovalo a odradilo od dalších akcí v přírodě. Jinak se stromem pracuje v těchto letech Margita Titlová, která v akci *Pohyb Stromu a těla* (1980) zakoušela ohebnost mladého stromku, který spojila provazem se svým tělem a různě se nahýbala.

Petr Štembera v dubnu roku 1975 provedl extrémní akci *Štěpování*. Do paže si sadařským způsobem narouboval větev. Šlo o pokus tělesně splynout se stromem, stát se součástí přírody a uvědomit si lidské tělo. Akce skončila po několika hodinách, když se u Štembery projevila otrava krve. Důležitý je strom i v akci *Spaní na stromě* (1975), kterou jsem již zmínila.

Havlíkova akce *Konfrontace – bolest stromu a bolest člověka* (1981) [16] nebyla ani zdaleka tak extrémní jako Štěpování a šlo v ní spíše o pochopení a porovnání bolesti, kterou zažívá strom. Havlík připevnil na kmen břízy pět

---

<sup>95</sup> HORÁČEK (pozn. 44), s. 25.

pruhů papíru, které měly zároveň představovat notovou osnovu, a pak je zapaloval. Toto stejným způsobem zopakoval na své vlastní hrudi.

V sedmdesátých letech nebyl ekologický aspekt nikterak zdůrazňován, jen ojedinělými akcemi jako bylo Steklíkovo *Ošetřování stromů* (1970), kdy s přáteli v přírodě ošetřoval náplastmi stromy a pařezy. Z pohledu ekologie, by bylo možné číst i Havlíkovy dřívější akce *Daruj krev (Propagační akce pro zvířata*, 1979) a *Čítárna pro zvířata* (1979). V první zmíněné po stromech vyvěsil plakáty, které zvířata nabádaly k darování krve, v druhé zase dal do krmelců knihy s loveckou tematikou. Poslední v této řadě byla akce *V kleci* (1979), kdy se nechal uvěznit do ohrádky jako nějaká zvíře, aby zakusil pocit uvěznění.

Tak jako Milan Kozelka obtiskával ruce na stromy (*Podzim* 1983) a Vladimír Havlík dlaněmi zahříval kmínek stromu, tak i Milan Maur se dotýkal stromů a obtiskoval na ně dlaně jako gesto přátelství.

*„9. dubna 1983 jsem otiskoval svoji dlaň na kmeny schnoucích stromů v Krušných horách. 11. května 1983 jsem se v Krušných horách dotýkal umírajících stromů, protože jsem nevěděl, jak jim pomoci.“*<sup>96</sup>

Nabízí se zde také srovnání s Knížákovými *Přátelství se stromem* (1977 - 1980). Maur rovněž vizualizoval pohyb jejich stínu stromů v cyklu stínových kreseb, či zaznamenával pořadí listů opadávajících z větvičky a na sklo zachycoval z různých úhlů mezeru mezi stromy.

## 5.12 Metaforické vyjádření

Havlík v mnoha svých performancích vyjadřoval metaforickým způsobem svůj vztah ke krajině. Patrné je to zvláště na raných akcích, a na jeho objektech – knihách, které vznikají mimo akční tvorbu. Metaforou pouta mezi ženským a mužským principem a přírodou byla *Komunikace* (1979), která byla hrou dvojice s pruhou bílého papíru, do něhož se nakonec zabalili.<sup>97</sup> S metaforou

---

<sup>96</sup> MORGANOVÁ (pozn. 19), s. 172.

<sup>97</sup> HORÁČEK (pozn. 44), s. 16.

pracuje i v akcích *Spánek*, *Stíny* a *Loučení*, které se odehrály v jednom dni (1979).<sup>98</sup> Ve *Spánku* se pokoušel usnout zabalený do papírů na polní cestě, ve *Stínech* si s partnerkou hráli s tělem a jeho prosvítajícími obrysy na archy papíru. V *Loučení* se pár loučil s krajinou, které mával papírem otočen směrem do prázdného údolí.

### 5.13 Akce v urbánní krajině

Mimo akcí souvisejících s vítáním jara, které se odehrávaly v olomoucké zeleni a v jejím okolí, bylo pro mnohé akce východiskem městské prostředí ulice. Jednou z prvních byla Akce *Černá ruka* (1979). Zdeněk „Eda” Cupák zachytil, jak Havlík pozdě v noci otiskává svou ruku namočenou v černé barvě na některá okna přízemních bytů.

Jednou z nejznámějších Havlíkových akcí je *Pokusná květina* (1981) [18], kterou představoval narcis zasazený uprostřed Riegrovy ulice v Olomouci v místě vyjmuté dlažební kostky. Květina zde vydržela dokonce několik dní. Ve stejný den začala akce *Záměna* (1981) [19],<sup>99</sup> jejímž cílem bylo prohození betonové dlaždice z dnešního Horního náměstí, stejně velkého čtverce koberce z jeho bytu a z trávníku v Bezručových sadech. Měly se měnit, dokud se nedostanou na své původní místo. Nicméně Havlíka přistihla policie při krádeži dlaždice a celou akci přerušila. Čtverec vyříznutý z trávníku využil jako *Stolní květinu* (1981) a umístil ho na kuchyňský stůl u sebe v bytě. Zaléval ho, dokud na něm nevykvetly sedmikrásky, aby ho pak položil před dveře svého bytu jako *Rohožku* (1981).

Zajímavou akcí byla *Záměna II (Velká frotáž, 1984)*, v jejíž idei se znovu objevilo prohození vnitřního a venkovního prostoru. Havlík nejprve provedl na papír frotáž podlahy celého bytu v Riegrově ulici 17, po několika dnech uspořádal happening před katedrálou sv. Václava spočívající ve společném

---

<sup>98</sup> Ještě společně s akcí *Jako pták* (1979).

<sup>99</sup> V tomto duchu se odehrála i akce *Malá záměna* (1981), kdy Havlík na dvou hromadách různobarevného šterku vyznačil stejně velké čtverce a jejich obsahy zaměnil.

frotážování dlažby, aby vznikla stejně velká kresba a bylo možné je prohodit. Z frotáže podlahy nakonec vytvořil objekt *Kniha o podlaze mého pokoje* (1985).

Mezi tyto akce řadím i *Ztotožnění* (1979), kdy Havlík napodoboval postoje barokních soch v centru Olomouce a na něj navazující *Ztotožnění II* (1988), kdy napodoboval sochy, různé exponáty Vlastivědného muzea a rostliny. Terezie Nekvindová považuje tuto akci jako předzvěst změny charakteru jeho tvorby v devadesátých letech.<sup>100</sup> Rovněž sem spadá akce *Taneček* (1985), v níž za doprovodu hlasité hudby tančil se svou partnerkou v altánku v parku s cílem narušit obyčejnou poklidnost neděle.

Akce *Obrazy – představy – domy – sny* (1979) se odehrála ve vybydlené jihomoravské obci Mušov a souvisela s plánovaným zatopením vesnice při stavbě vodní nádrže a s bojem za záchranu kostela sv. Leonarda. Organizoval ji společně s Radkem Horáčkem a svými přáteli Ritou Dlabalovou, Ladislavem Daňkem, Jindřichem Markem, Pavlem Netopilem, Jaroslavem Vackem a Zdeňkem "Jakubem" Škrabalem. Vesnici pojali jako výstavní plochu a vytvořili zde všelijaké instalace z nalezeného materiálu. Ladislav Daněk ve svém textu Olomoucký okruh napsal, že názvy exponátů (např. 3. CÍRKULUM, 7. KLASICKÉ ZBOŘENINY, 9. HRADČANY): „*podtrhují kriticko-ironický odstup od společnosti, která připouští devastaci svého kulturního bohatství.*”<sup>101</sup>

*místo opuštěné lidmi*

*dané prostředí a jeho proměny*

*kresby na zdech, asambláže, nalezené objekty*

*imaginace, intuice, improvizace*

*stopy...*<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> HOŘÁČEK (pozn. 44), s. 24.

<sup>101</sup> DANĚK (pozn. 48), s. 202.

<sup>102</sup> HOŘÁČEK (pozn. 44), s. 17.

Akci v Mušově připomíná *Doma vše v pořádku* (2006), kdy se Havlík pohybuje v sutinách domu v Pécsi a simuluje běžné činnosti jako jezení u stolu, sprchování, apod.

#### 5.14 Partitury a hudba

V druhé polovině dvacátého století se mezi umělci začal objevovat zájem o vizuální zápis hudby v podobě grafických partitur.<sup>103</sup> Ve fotografii se například tato tendence objevila v *Partiturách* (1978) Jana Ságla, který fotografoval ptactvo sedící na telegrafních sloupech. Vladimír Havlík v řadě svých akcí naopak sám vytvořil prostorovou notovou osnovu, do které aktivně vstupoval, nebo ji nechal proměňovat přírodními prvky či lidskou aktivitou. Vznikají tak akční prostorové vizuální partitury, u kterých pravděpodobně nezamýšlel jejich hudební provedení, nicméně možné by to bylo. Vše započal akcí *Přehrátí J. S. Bacha větru* (1979), kde pracoval s větrem, který si "přehrál" Havlíkem do vzduchu vyhozenou LP desku s nahrávkou Bachovy hudby.

V jeden den uskutečnil *Partituru pro obličej*, *Partituru pro tělo*, *Partituru pro ruce* (1980), které spočívaly v přenesení notové osnovy černou tuší na tělo, které svými pohyby proměňovalo, rozšiřovalo, či smršťovalo horizontální linie osnovy. Pokračoval *Partiturou pro les* (1980) a *Partiturou pro pole* (1980), během nichž natáhl pět pruhů papíru a své přátele poprosil, aby se volně pohybovali po liniích a zastupovali tak noty. V *Hudbě pro Maleviče* (1981) [20] vytvořil notovou osnovu v prostoru natažením provázků mezi dvěma stromy, do které pak zavěšoval černý čtverec. Tuto osnovu využil v *Přírodní partituře* (1981) a proměňoval ji dále vkládáním větviček mezi provázky.

Vítr se znovu objevuje jako nástroj v *Hudbě pro vítr* (1981). Havlík nechává větrem různě vzdouvat papírové horizontální pruhy natažené mezi stromy. Ty následně využívá v akci *Psychologická hudba* (1981) a jako v *Partituře pro pole* využívá lidský prvek. V této akci sleduje reakce účastníků, kteří se musí

---

<sup>103</sup> Grafickými partiturami v hudbě se u nás zabýval např. Jiří Valoch. Mezi známé tvůrce patří Milan Grygar nebo Milan Adamčík.

vyrovnávat s papírovými „překážkami“, někteří to berou hravě, jiní akci vzdávají. Podobně jako v *Hudbě pro vítr* pracuje Vladimír Merta, když ve svých *Kresbách větrem* (1979) nechává volné plápolat kus látky natažené mezi stromy.

Akce *Sedm koncertů v Lipníku nad Bečvou* (1981) byla součástí jednodenní výstavy pořádané Pavlem Netopilem. Havlík oblečený ve fraku a s připravenými rekvizitami v pouzdru na housle “koncertoval” nejprve v exteriéru zahrady a později uvnitř bytu – ateliéru. Vše se odehrávalo dle předem připraveného plánu – partitury:

*koncert č. 1: dlouhé / monotónní / cinkání / zvonečku*

*koncert č. 2: graficky vyjádřen rytmus čichání k růži, 4 věty*

*koncert č. 3: 4 čárky značí výstřely z poplačné pistole*

*koncert č. 4: graficky vyjádřena délka stisku tlačítka spreje a výška rozprašování*

*koncert č. 5: rytmus stříhání vlasů vyznačen otisky bramborového razítka ve tvaru nůžek, kresba hlavy s rozvrženým postupem*

*koncert č. 6: patnáctiminutové / sólo pro / pouťovou / frkačku*

*koncert č. 7: ...je-li zábava v plném proudu (nejlépe blíží-li se ke svému konci) objeví se znenadání uprostřed již poněkud společensky unavených „diváků“ účinkující s pouzdrum na housle, rychle je otevře rozhodí mezi překvapené „posluchače“ několik hrstí barevných konfetů...<sup>104</sup>*

Během provádění koncertů vznikla spontánně samostatná performance *Koncert pro dešťovou kapku* (1981). Havlík pouze natáhl ruku a čekal, dokud do ní z větve stromu nespadne kapka vody.

---

<sup>104</sup> HOŘÁČEK (pozn. 44), s. 25.



### 5.15 Vymezení

Havlík provedl dvě *Vymezení* (1982). První spočívalo ve vymezování prostoru přesunutím sena, černého uhlí a soli, ze kterých vznikly dva čtverce. *Vymezení II* [21] proběhlo v rámci výstavy Setkání v areálu tenisových dvorců Tělovýchovné jednoty Sparty. Zde konfrontoval dva obdelníky trávy, žlutý a zelený, které vytvořily jeden obdelník ohraničený provázkem a protažený diagonálou. Celá výstava byla asi po hodině trvání zakázána.

### 5.16 Devadesátá léta – druhá vlna akcí

V devadesátých letech podniká společné akce se svými studenty z Katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Navazují na hravost akcí v přírodě a na myšlenku radostného happeningu. Mezi tyto akce patří *Březový háj* (1992), ve kterém figurují bíle oděné studentky mezi bílými břízami a vytvářejí tělesné geometrické sestavy. V akci *Kontakty* (1992) studenti za použití bílých dřevěných tyčí vytváří prostorový vztah mezi sebou a mezi stromy, keřy, a lidskými výtvary.

Jeho vlastní akce reagují na změnu společenské situace. Akce v přírodě ustupují jiným zájmům. Performance *Ten, který tančí s labutěmi* (1992), která měla být reakcí na porevoluční vlnu šamanismu a přírodního mysticismu, prohlubuje v Havlíkově pochybnosti o smyslu akčního umění.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> HORÁČEK (pozn. 44), s. 65.

## 6. Remake – rekonstrukce performancí

*„Od počátku 90. let 20. století se stále více a více umělců zabývá interpretací, reprodukováním, novým vystavováním či jiným využíváním ostatních umělců či nebo kulturních produktů, které jsou k dispozici... O umělcích, kteří zasazují vlastní dílo do díla druhých, můžeme říci, že přispívají k rušení tradičního rozlišování mezi produkcí a konzumací, mezi tvorbou a kopírováním, mezi ready made a původním dílem.”<sup>106</sup>*

Tomáš Pospiszyl uvádí, že znovuprovádění děl historie performance se v poslední době stalo běžnou praxí současných umělců a že remake je přirozeným prostředkem, jak s takovým materiálem pracovat a podrobovat ho novým interpretacím. V textu *Replika* neznamená jen kopii, ale i součást dialogu se věnuje se přehledu opakování performancí ve světovém kontextu.<sup>107</sup> V Čechách se v roce 1999 mělo uskutečnit zopakování akce Jiřího Kovandy *Čekám až mi někdo zavolá* (1976) v rámci výstavy francouzského umělce Didiera Courbota, které nakonec realizováno nebylo.<sup>108</sup> Akci Jiřího Kovandy si vybrala i Daniela Baráčková, která zopakovala jeho performaci z 19. listopadu 1976, při níž s rozpaženými rukama stál na Václavském náměstí. Akci provedla v naprosto odlišném nejen dobovém, ale i společenském kontextu na Times Square v New Yorku (2004). Zajímavá je v tomto ohledu práce Barbory Klímové související s akcí Vladimíra Havlíka, které se věnuji v další kapitole. Také umělecká skupina Rafani znovupovedla akci Jana Mlčocha – *Bianco* (1977/2005), inspirováni dehonestujícím aktem plivání si do vlastního obličej.

---

<sup>106</sup> Nicolas BOURRIAUD, *Postprodukce*, Praha 2004, s. 3.

<sup>107</sup> Tomáš POSPISZYL, *Replika* neznamená jen kopii, ale i součást dialogu, in: *Replaced 2006*, Barbora KLÍMOVÁ, samizdat, Brno 2006, s. 67–71.

Pospiszyl uvádí umělce Mika Kelleyho a Paul McCarthyho, kteří se volně inspirovali performance Vitta Acconciho ve s vém filmu *Fresh Acconci* (1995). Projekt berlínské výstavy Jens Hoffmannové z roku 2001 – *Little Bit Of History Repeated*, ve které John Bock, Elke Krystufek, Michael Elmgreen, Ingar Dragset aj. výrazně proměnili performance různých autorit performančního umění (Laurie Anderson, John Baldessari, Vito Acconci,...). Pospiszyl zmiňuje v tomto kontextu dále výstavu v rotterdamské galerii Witte de With – *Life, Once More* (2005) a akci Mariny Abramović v newyorském Guggenheimově muzeu *Seven Easy Pieses* (2005).

<sup>108</sup> Tomáš POSPISZYL, *Kdo od koho opisuje? Znovuoživené performance jsou ve světě běžnou záležitostí*, *A2 Kulturní týdeník*, 2007, č. 2, s. 16–17.

Sám Jiří Kovanda zopakoval svou vlastní performance *Na eskalátoru* (1977/2007) v rámci jednodenní výstavy v londýnské Tate Modern. Je však něco jiného opakovat svou vlastní akci.

### 6.1 Projekt Replaced

Barbora Klímová ve svém projektu *REPLACED – BRNO – 2006* rekonstruovala pět performancí uskutečněných ve veřejných prostranstvích v sedmdesátých a osmdesátých letech. Jak můžeme usuzovat z názvu, přeložila tyto performance do jiné doby. Zopakovala akci Karla Milera *Bud’/ a nebo* (1972), *Pokusnou květinu* Vladimíra Havlíka (1981), *Pokus o seznámení* Jiřího Kovandy (19. října 1977), *Vzpomínky na P. Jana Mlčocha* (7. října 1975) a *Spaní na stromě* Petra Štembery (duben 1975). Za tento projekt získala v roce 2006 Cenu Jindřicha Chalupeckého.

Projekt Barbory Klímové ohledává zopakováním těchto akcí vztah přítomnosti a minulosti a dotýká se proměny vnímání akcí v době jejich vzniku a dnes, a vůbec proměny vnímání našeho urbánního prostředí. Vybrala záměrně takové události, které se odehrávají na hranici toho, co ještě považujeme na veřejnosti za normální. A jak upozorňuje Tomáš Pospiszyl vybrala právě takové, které předpokládají sociální interakci.<sup>109</sup> Zvolila však jiný způsob provedení i zaznamenání. Autoři původních performancí provedli svou akci pouze jednou a zachytili ji fotoaparátem. Klímová se rozhodla naopak akce opakovat na různých místech, aby mohla pozorovat rozdíly v jejich vyznění a různé reakce kolemjdoucích, které dokumentovala skrytou kamerou, ve snaze neprozradit svou roli performerů. Svě nové provedení akcí zachycených na videu konfrontovala s původními záměry autorů a s archivní dokumentací. Svému projektu tak dodala další rovinu spočívající v reflexi autorského přístupu jednotlivých performerů.

---

<sup>109</sup> KLÍMOVÁ (pozn. 47), s. 69.

Původní akce často vzbuzovaly podezření u policie a mohly být vnímány jako provokace. Znamenaly narušení všednodennosti a uniformity. Reakce okolí často byly minimální, přílišná pozornost znamenala represe. Naopak v době, kdy akce prováděla Klímová bylo její chování ignorováno nebo rovnou považováno za nějaký vtip. Apatie diváka má dnes jiné příčiny, a to vizuální přehlcenost. Vladimír Havlík to v rozhovoru s Barborou Klímovou reflektuje „...*ta hranice je teď právě daleko posunutá. Společnost snese téměř cokoli, hlavně ta naše, je skutečně tolerantní, tady se smí téměř cokoli. Je hrozně těžké najít něco, co by lidi překvapilo.*“<sup>110</sup> Zároveň zdůrazňuje, že se projevil proces individualizace.

*Pokusná květina* byla navrácením přírodního prvku do kamenného prostředí města, tehdy zasadil Havlík narcis místo jedné dlaždice, aby vzniklo něco krásného. Klímová se vydává se zahradnickými nástroji sázet květinu v prostředí nákupního střediska, v exteriéru i interiéru.

---

<sup>110</sup> KLÍMOVÁ (pozn. 47), s. 60.

## 7. Krátký příspěvek k dokumentaci akčního umění

V souvislosti s poznáváním akčního umění, které komplikují jeho intermediální přesahy, se objevují otázky, jak přistoupit k uchovávání a vystavování záznamů a pozůstatků performancí, happeningů, procesuálních a site-specific instalací, jakým způsobem byly a jsou různé formy akčního umění zaznamenávány, jakou úlohu hráli fotografové a kameramani, a jak mohou a mají být vzniklé materiály dále dokumentovány a prezentovány.

Problematickým bodům spojených s pořizováním a prezentací záznamů akčních aktivit se věnuje Jan Krtička ve své dizertační práci *Dokumentace akčního umění*.<sup>111</sup> Dlouhodobě s problémem dokumentace pracuje umělkyně Barbora Klímová nebo také historička umění Hana Buddeus, která se zabývá fotografií v kontextu dějin umění a problematikou fotografické dokumentace akčního umění.<sup>112</sup> Náznaky zájmu o tuto problematiku bychom našli v přednáškách Petra Rezka, které vyšly v knize *Tělo, věc a skutečnost*, v teoretických textech Jiřího Valocha,<sup>113</sup> Vlasty Čihákové – Noshiro<sup>114</sup> a i v publikaci *Akční umění* Pavlíny Morganové, která vychází z textů Susan Sontag, či v textech Tomáše Pospiszyla.

Přínosem v tomto směru byla konference “Dokumentace umění” pořádaná na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem na konci roku 2012. Konference byla impulsem k vydání stejnojmenné publikace, která zahrnuje vědecké příspěvky, upravené záznamy přednášek a diskuzí, a také osobní reflexe autorů a jejich přístupu k dokumentaci

---

<sup>111</sup> Jan KRTIČKA, *Dokumentace akčního umění* (dizertační práce na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně), Ústí nad Labem 2013 Ústí nad Labem, 2013.

<sup>112</sup> Hana BUDEUS, *Zobrazení bez reprodukce? fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století* (dizertační práce na Vysoké škole uměleckopřemyslové v Praze), Praha 201.

<sup>113</sup> Jiří VALOCH, *Fotografie jako dokument a artefakt* (kat. výst), Blansko 1984.

<sup>114</sup> Vlasta ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, *Umění akce a fotografie, tvorba nových médií v průběhu 70. a 80. let, Výtvarné umění*, 1990, č. 1, s. 48–54.

vlastní práce. Se svými příspěvky se zúčastnili Hana Buddeus, Tomáš Ruller, Jan Mlčoch, Jiří Kovanda, Miloš Šejn a Vladimír Havlík.<sup>115</sup>

Ve světovém kontextu se již objevila řada projektů zabývajících se problémem dokumentace živého umění pod pojmem „Live Art”. Jde například o dvouletý projekt Collecting the Performative<sup>116</sup> londýnské Tate Modern, jehož cílem bylo prozkoumat nutnou změnu tradičních přístupů ve sbírání, uchovávání a prezentaci živého umění. V úvodu publikace Dokumentace umění zmiňuje Jan Krtička a Jan Prošek ještě některé dřívější zahraniční projekty a kurátory, kteří se tématu věnovali. Jmenuje Adriana George a jeho výstavu Art, Lies and Videotape uskutečněnou v roce 2003 v Tate Liverpool a Alici Maude-Roxby, kurátorku výstavy Live Art on Camera uspořádanou v John Hansard Gallery v roce 2007.

Umění akce bylo tradičně představováno formou textového nebo fotografického záznamu, či kombinací obou. Fotografie jako levné, dostupné a masově reprodukovatelné medium, sehrála důležitou roli zprostředkovatele události, neboť artefakt ustoupil procesualnosti a pomíjivosti akce. *„Fotografie tak nabývá v dnešním umění stále větší důležitosti. Stává se nejenom dokumentem, často jediným, nějaké akce, ale i nedílnou součástí tvůrčího procesu, médiem, které z esoterní aktivity několika jedinců dělá uměleckou tvorbu, protože jí zajišťuje společenskou rezonanci nebo alespoň její možnost. Fotografie zároveň nahrazuje akčním uměním popřený artefakt, a proto se zákonitě vrací do výstavních síní a na stránky výtvarných časopisů.”*<sup>117</sup> Šmejkal si všímá, že fotografie sehrála i roli distributora tím, že umění akce navrácí do uměleckého provozu. Jak uvádí Tomáš Pospiszyl, častou formou dokumentace je „retroaktivní fotoscénář“ (Vladimír Havlík), jindy má fotografie podobu zprávy či formát protokolu (Jiří Kovanda),

---

<sup>115</sup> <http://www.culturenet.cz/aktuality/konference-dokumentace-umeni/n:12132/>, vyhledáno 20. 4. 2016.

<sup>116</sup> “Collecting the Performative: A research network examining emerging practice for collecting and conserving performance-based art”, Tate 2012-2014, <http://www.tate.org.uk/about/projects/collecting-performative>, vyhledáno 20. 4. 2016.

<sup>117</sup> ŠMEJKAL (pozn. 32).

nebo hraje roli ilustrace myšlenkového konceptu (Jaroslav Anděl).<sup>118</sup> V šedesátých letech byly akce odehrávající se na hranici umění a obyčejného života spíše náhodně dokumentovány. Léta sedmdesátá kladla důraz na individuální a konceptuálně pojatou akci, který doplňovala fotografie – jeden záběr, někdy dokonce série fotografií – a přesný popis. Osmdesátá léta zase kladla důraz na konceptuálnost a tělesnost, začala se uplatňovat barevná fotografie, video, film. Film jako dokumentární médium byl v českém prostředí používán minimálně, přesto existují záznamy některých performancí.

### 7.1 Vladimír Havlík a dokumentace

Vladimír Havlík si byl vědom nutnosti své akce dokumentovat: *„Fotografie byla v té době považována za průkazný a názorný nosič, pouhý text jsem považoval za nedostačující.”*<sup>119</sup> Pro účastníky akce vytvářel vzpomínkové sešity a chtěl zprostředkovat událost i těm, kteří se nemohli zúčastnit. Fotografie jeho akcí byli amatérští fotografové – nejčastěji přátelé Radek Horáček, Zdeněk „Eda” Cupák nebo sestra Marta. Výsledné fotografie sloužily především jako ilustrace osobního vyprávění o tom, jak akce probíhaly. Z podnětu Barbory Klímové se Havlík začal zajímat o svůj osobní archiv a o vztah vybraných snímků a těch vyřazených. To vedlo k výstavě v pražské galerii Tranzitdisplay, na které byly prezentovány fotografie ukazující, co předcházelo a následovalo akci. V roce 2011 v této galerii v rámci projektu Práce proběhlo setkání s Vladimírem Havlíkem nad jeho archivem dokumentů. Společně s Barborou Klímovou se po celý den probírali fotografiemi a texty a vedli vzájemný rozhovor. Vyprávění se tak stalo formou prezentace. V tomto ohledu byla zajímavá výstava Vyprávění, kterou měl na svědomí Jan Krtička na přelomu roku 20014 a 2015 v Karlin Studios. Obrazové sdělení je převedeno do vyprávění. Vladimír Havlík na záznamu mluví o své akci *Narušení bílé plochy* (1978).

---

<sup>118</sup> KRTIČKA/PROŠEK (pozn. 68), s. 10.

<sup>119</sup> ibidem, s. 82.

Za zajímavou považuji Havlíkovu revizi teze Waltera Benjamina o ztrátě aury uměleckého díla, ke které dodává: „*Jelikož originálem performance je ona sama, měla by její dokumentace být pouze „aury-prostou“ kopií. Jenže je tu zároveň ona „vzdálenost“, nedosažitelnost originálu. (...) Nepřítomnost performance tedy auratizuje dokumentaci coby zprostředkovatel. (...) Tím, že dokumentace odkazuje ke vzdálenému (už neexistujícímu) originálu, vytváří mýtus, jehož originálním nosičem se pak sama stává.*“<sup>120</sup>

Havlík v textu *Věty o minulosti – akcích – dokumentaci* říká: „*Svým způsobem jsou dokumentací vzpomínky uchované v paměti účastníků akce.*“<sup>121</sup> Proto bych chtěla na závěr zmínit vyjádření Petra Rezka z rozhovoru s Helenou Kontovou: „*Chtěl bych jen upřesnit to, co jsem říkal už v úvodu. Že totiž performance nejsou tam, kde jsou, a za nepodstatnější považuji, že se o nich nedá říci, že jsou: mají zvláštní postavení tím, že jsou přístupné až ve vzpomínce. Ta vzpomínka, to je obraz.*“<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> KRTIČKA/PROŠEK (pozn. 68), s. 89.

<sup>121</sup> Vladimír HAVLÍK - Barbora KLÍMOVÁ, *Věty o minulosti – akcích – dokumentaci*, Ateliér environment, FaVU VUT Brno, [http://environment.ffa.vutbr.cz/sites/default/files/akce/soubory/vety\\_o\\_dokumentaci.pdf](http://environment.ffa.vutbr.cz/sites/default/files/akce/soubory/vety_o_dokumentaci.pdf), vyhledáno 24. 4. 2013.

<sup>122</sup> Karel SRP (ed.), *Karel Miler, petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980* (kat. výst), Praha 1998, s. 78-79.



## 8. Závěr

Ve srovnání se západním akčním uměním, které se vymezovalo především proti komercializaci umění a bylo vzpourou proti mechanismům uměleckého trhu, čeští umělci prováděli své akce vlivem nedostatku příležitostí k prezentaci spíše z vnitřní nutnosti, v touze po svobodě a překonání restriktivní moci. Částečná poloilegalita akcí neoficiální umělecké scény měla za následek, že většina umělců se často obracela k velmi omezenému počtu diváků z řad přátel a kolegů, nebo svá díla konali v naprostém soukromí. To mělo za následek určitý podíl meditativnosti a lyričnosti v uměleckém konání domácí scény, která ve mně při jejím studiu značně zarezonovala. Z nevelkého počtu umělců, kteří se podobným realizacím věnovali, zaujala mě nejvíce postava Vladimíra Havlíka, a to z důvodu jeho univerzálnosti a schopnosti humorného nadhledu nad svým uměleckým snažením.

Cílem mé práce bylo poznat Havlíkovu akční tvorbu v krajině, která má své těžiště především v letech 1978–1983. Tyto roky ohraničují vůbec první Havlíkovy umělecké projevy a zásahy v krajině a konec jeho studia na vysoké škole; jsou následovány dílčí odmlkou do roku 1987, kdy se začal plně věnovat kresbě, aby se postupem let dostal k malbě a k experimentům s počítačovou grafikou. Kontinuálně se však věnoval tvorbě knih a objektů. Vladimír Havlík není land artistou, který by do přírody vstupoval krajinotvornými zásahy či do volné krajiny umisťoval instalace. Krajina se pro něj stává dějištěm, ve kterém je on sám téměř vždy tělesně přítomen či zanechává stopu, do interakce s krajinou vnáší akční prvek. Jde mu o proces, o zážitek, o komunikaci a to nejen mezi člověkem a krajinou, ale i mezi lidmi navzájem.

Jeho akční tvorba konce sedmdesátých a první poloviny osmdesátých let je založena na intuici a vyznačuje se metaforickým vyjádřením bytí člověka, minimálností gesta, důrazem na komunikaci, snahou o dialog a především hravostí a poetičností. Dokládají to i textové komentáře k akcím, které jsou spíše

básněmi. A narozdíl od komentářů jiných akčních umělců, které popisným způsobem dokumentují, co se stalo, se v nich objevuje důraz na smyslové vnímání.<sup>123</sup> V Havlíkově akční tvorbě se odráží zájem o vizuální poezii a naopak do jeho objektů – knih, které vznikají v téže době, proniká zájem o krajinu. I přes omezenost informací o soudobém uměleckém dění ve světě mimo Východní blok byl schopen dosáhnout plnohodnotné umělecké výpovědi. Toto omezení a postavení mimo hlavní proud bylo podnětem k hledání nových řešení a vedlo k originálnímu výtvarnému projevu.

V řadě akcí se dostává k prozkoumávání tělesnosti a využívá postupy body artistů, jako například v akci *Kterak se státi andělem* (1981), kdy se rozhodl několik dní žít se pouze duchovní potravou v podobě umění, inspirován hudebníkem Sun Ra. Po několika málo dnech akci ukončil hledáním sedmikrásky pod sněhem, kterou pak snědl. Dalšími akcemi, které Havlíka přibližují k body artu je *Konfrotnace – bolest stromu a bolest člověka* nebo řada jeho tělesných partitur.

V devadesátých letech, kdy začal v Olomouci vyučovat obor akčního umění, se se svými studenty navrátil k myšlence radostné kolektivní akce v krajině, nicméně objevuje novou rovinu performance a obléká si černý plášť sexuálního exhibicionisty a své malby zavěšené na opasku vystavuje v parcích, v galeriích a jinde. V jeho akcích stále hraje důležitou roli vzájemná komunikace, a často lehká ironie.

Dalším bodem mého zájmu bylo znovuprovedení performance a spolupráce Barbory Klímové a Vladimíra Havlíka. Ukazuje se, že jde přirozený a legitimní prostředek současných umělců, který otvírá prostor pro nové otázky. Klímová Havlíka inspirovala k reflexi vlastní tvorby, k experimentům s archivem a redefinování minulosti. Do jeho akční tvorby se tak vrátilo téma krajiny, které v minulých letech ustoupilo jiným zájmům. Na Fotofestivalu v Uničově se

---

<sup>123</sup> Zajímavým srovnáním je textová dokumentace akcí Mariana Pally. Jak pro Pallu tak pro Havlíka je důležité metaforické vyjádření, nicméně přístup v tvorbě Havlíka je založen spíše na intuici.

například nechal po kolena zasadit do země v performance *Jako strom* (2011) [22]. Navazuje také na akce v urbánním prostředí města a opět využívá městského chodníku a iniciuje v Ostavě akci *DNA dlaždice* (2015) spočívající ve vytvoření dlaždice pro konkrétní díru v chodníku v centru města, která je určitým způsobem identifikace se s konkrétním místem.

Havlík svým přístupem oživuje také otázky institucionální kritiky a komodifikace umění. Důležitým aspektem jeho tvorby je uvažování nad otázkami dokumentace umění a možnostmi jeho prezentace. Dokladem může být i výstava Jan Prošek a Jan Krτίčka – Výlet a Médium proměny (Galerie Školská 28, 2011) pod kurátorským dohledem Vladimíra Havlíka, v které je vizuální informace transformována do zvukové interpretace krajiny.

## 10. Obrazová příloha

### 1. George's Art Show, Olomouc, 1985



### 2. Proprání denního tisku, Vířská přehrada, 1979



### 3. Tělo v krajině, okolí obce Dalečín, 1978



4. Linie (Pocta R. Magrittovi), okolí obce Nyklovice, 1979

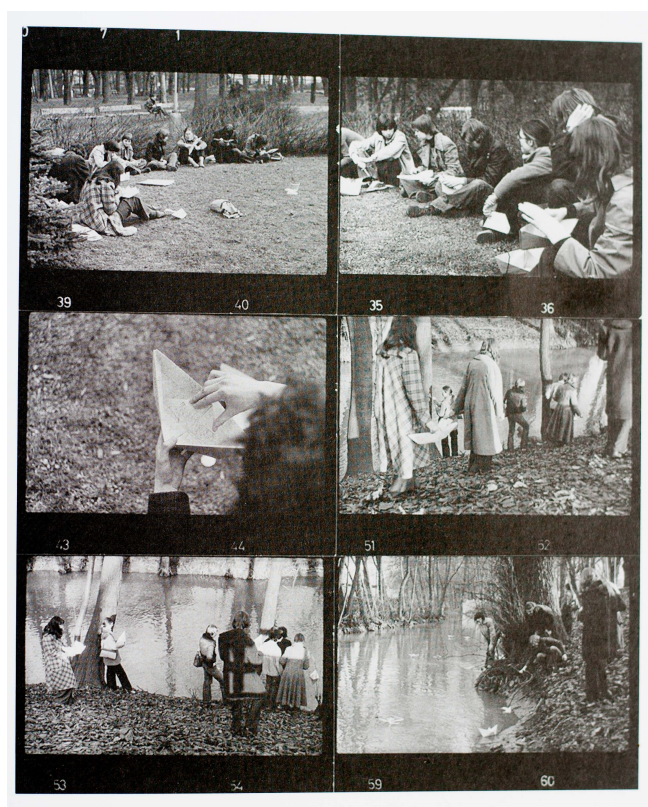


5. Narušení bílé plochy, okolí obce Nyklovice, 1978

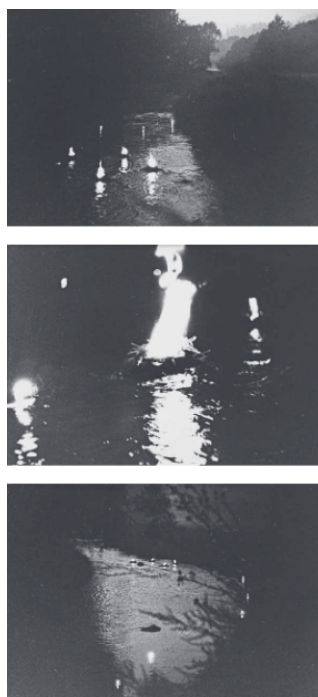




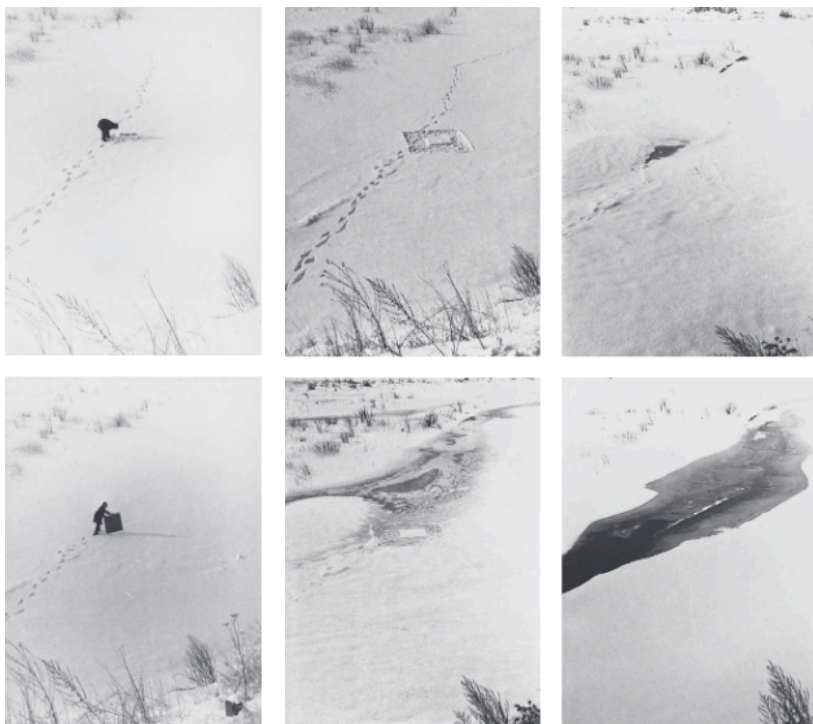
6. Vítání jara, Olomouc – Bezručovy sady, 1979



7. Ohně na řece, řeka Svatka, okolí obce Dalečín, 1981



8. Pocta Kazimiru Malevičovi, břeh řeky Svratky, okolí obce Dalečín, 1979



9. Čtverec – kámen, voda, mráz, led, řeka Svratka, Okolí obce Dalečín 1981/1982



10.Obydlí, okolí obce Nyklovice, 1978



11.Pokus o spánek, okolí obce Dalečín, 1982



12.Karel Miler - Cítěn čerstvou trávou, 1976





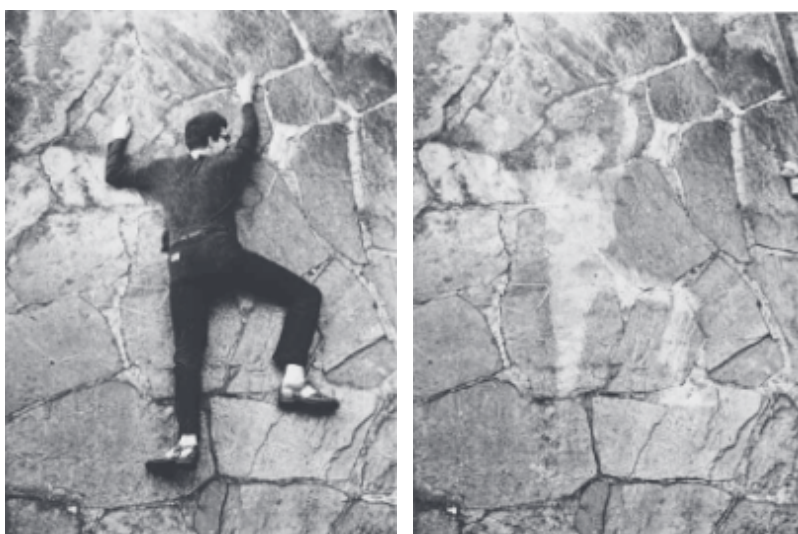
13. Jako pták, okolí obce Milovy, 1979



14. Karel Miler – Blíž k oblakům, 1977



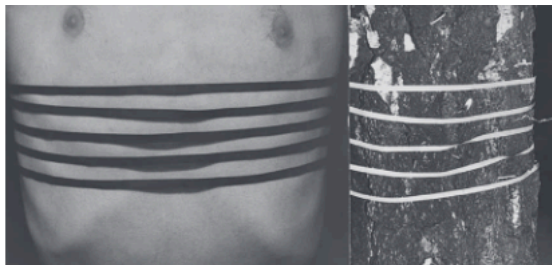
15. Otisk v dešti, Dalečín, 1982



16. Svatba, okolí obce Nyklovice, 1982



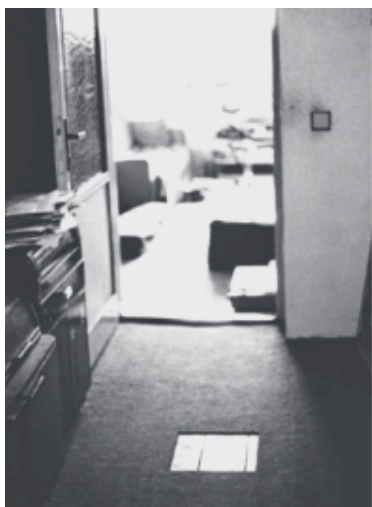
17. Konfrontace – bolest stromu a bolest člověka, Olomouc, 1981



18. Pokusná květina, Olomouc, 1981



19. Záměna, Olomouc, 1981

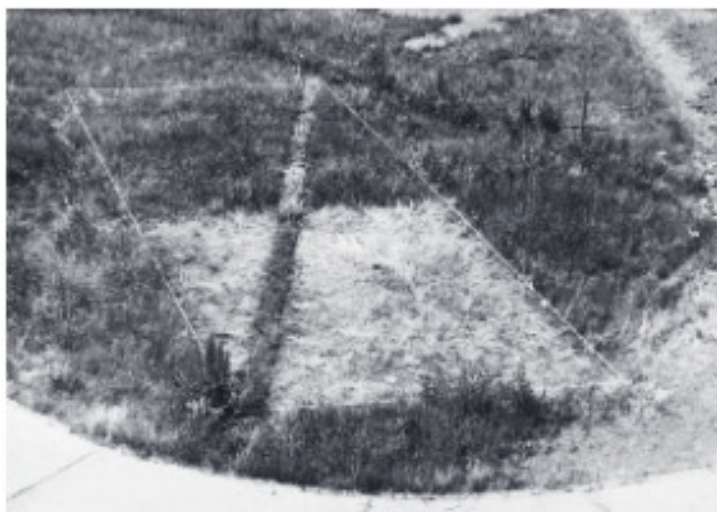


20. Hudba pro Maleviče a Přírodní partitura, okolí obce Nyklovice, 1981





21. Vymezení II, park Stromovka v Praze, výstava Setkání, 1982



22. Jako strom, fotofestival Uničov, 2011



## 11. Seznam literatury

### Knihy:

- ALAN, Josef: Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989, Praha 2001
- BOURRIAUD, Nicolas: Postprodukce, Praha 2004
- BUDEUS, Hana: Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století (disertační práce na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze), Praha 2015
- FIŠER, Zbyněk/ HAVLÍK, Vladimír/ HORÁČEK, Radek: Slovem, akcí, obrazem, Brno 2013
- GOLDBERG, RoseLee, Performance: Live Art since 60s, London 1998.
- HAVLÍK, Vladimír/HORÁČEK, Radek/ZHOŘ, Igor: Akční tvorba (skripta pro 3. a 4. roč. KVVPdFUP), Olomouc 1991
- HLAVÁČEK, Ludvík: Postmoderna a neoexpresivismus, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSKÁ (eds.), Praha 2007
- HORÁČEK, Radek: Umění bez revolucí? Proměny soudobého výtvarného umění, Brno 2015
- KAPROW, Allan: Some recent happenings, New York 2004
- KLÍMOVÁ, Barbora: Navzájem. Umělci a společenství na Moravě 70.–80. let 20. století, Praha 2013
- KLÍMOVÁ, Barbora: Replaced – 2006, samizdat, Brno 2006
- KRTIČKA, Jan: Dokumentace akčního umění (disertační práce na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně), Ústí nad Labem, 2013
- KRTIČKA, Jan/PROŠEK, Jan (eds.): Dokumentace umění, Ústí nad Labem 2013
- MAGDA, Pavel: Aktivační funkce horizontální polohy pro sublimaci mysli do vědmí planety, Brno 2003
- MORGANOVÁ, Pavlína: Akční umění, Praha 2010

- NEŠLEHOVÁ, Mahulena: Mezi meditací a expresí, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSÁ (eds.), Praha 2007
- POSPISZYL, Tomáš: Zlatá šedesátá, in: (A)symetrické historie, zamlčené rámce a vytěsněné problémy - Sborník k sympoziu o antologiích českého a slovenského umění 2. pol. 20. stol., Jiří ŠEVČÍK (ed.), Praha 2008
- REZEK, Petr: Tělo, věc a skutečnost, Praha 2010
- SRP, Karel: Bez zábran. Objekty, instalace a enviromenty v českém umění sedmdesátých a osmdesátých let, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSÁ (eds.), Praha 2007
- SRP, Karel: Minimal & Earth & Concept Art I, II, Praha 1982
- ŠETLÍK, Jiří: Léta sedmdesátá a osmdesátá, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav Svácha, Marie Platovská (eds.), Praha 2007
- ŠEVČÍK, Jiří/ MORGANOVÁ Pavlína: České umění 1938 - 1989, Praha 2001
- VÁCLAVOVÁ, Denisa/ŽIŽKA, Tomáš (eds.): Site specific - hledání jiného prostoru, Praha 2008
- VALOCH, Jiří: Jazyk geometrie, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSÁ (eds.), Praha 2007
- VALOCH, Jiří: Konceptuální projevy, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSÁ (eds.), Praha 2007
- VALOCH, Jiří: Umění akce, hnutí Aktual, happening, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSÁ (eds.), Praha 2007
- ZEMÁNEK, Jiří: Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa, in: Dějiny českého výtvarného umění, Rostislav ŠVÁCHA/Marie PLATOVSÁ (eds.), Praha 2007
- ZHOŘ, Igor: Proměny soudobého výtvarného umění, Praha 1992
- ZHOŘ, Igor/HORÁČEK, Radek/HAVLÍK, Vladimír (eds.): Akční tvorba, Olomouc 1991

## Články

- BURDA, Vladimír: Happening ve smyčce, in: Výtvarná práce 15/1968, s. 1

- ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta: Umění akce a fotografie, tvorba nových médií v průběhu 70. a 80. let, in: Výtvarné umění, 1/1990, s. 48–54
- DANĚK, Ladislav: Olomoucký okruh, s. 209–211
- HORANSKÝ, Miloš: 45 odstavců o happeningu a divadle, in: Divadlo 1/1967, s. 46–49
- CHALUPECKÝ, Jindřich: Experimentální umění, in: Výtvarná práce, 13/1966, s. 1
- KROUTVOR, Josef: Nulová zkušenost, in: Výtvarné umění 1/1970, s. 75–80
- KULTERMANN, Udo: Řeč mlčení. O symbolickém prostředí bílé barvy, in: Výtvarné umění 2/1970, s. 81–84
- MILER, Karel: Vzpomínky na léta minulá, in: Ateliér, 6/1993, s. 2
- MORGANOVÁ, Pavlína: České výtvarné umění v období transformace; vztahy umění a angažovanosti, in: Sešit pro umění, teorii a příbuzné obory, Praha 2009
- MORGANOVÁ, Pavlína: Problematika pojmů v českém akčním umění, in: Opuscula Histoeiae Artium, 60/2011, s. 31–40
- POSPISZYL, Tomáš: Kdo od koho opisuje? Znovuoživené performance jsou ve světě běžnou záležitostí, in: A2 Kulturní týdeník, 2/2007, s. 16–17
- RULLER, Tomáš: Mezi, in: Zakázané umění II., Výtvarné umění 1996, s. 119–132
- ŠMEJKAL, František: Návraty k přírodě, in Výtvarná kultura, 3/1990, s. 15–21
- VALOCH, Jiří: Akční umění a starý performer, in. Ateliér 10/2009, s. 5
- WITTMANN, Robert: Aktual koriguje, in: Výtvarná práce, 15/1968

#### **Katalogy**

- BIELESZOVÁ, Štěpánka (ed.): Nechci v kleci (kat. výst.), Olomouc 2008
- ČIHÁKOVÁ-NOSHIRO, Vlasta (ed.): Umění akce (kat. výst.), Praha 1991
- DANĚK, Ladislav/ZATLOUKAL, Pavel (eds.), Skleník (kat. výst), Olomouc 2009

- FERGUSON, Russell (ed.): Out of Actions: Between Performance and The Object 1949 – 1979 (kat. výst.), Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1998
- HAVLÍK, Vladimír: Actions and Interventions 1978-1988 (kat. výst.), Bratislava 2012
- HAVLÍK, Vladimír: Kritické dějiny akčního umění (kat. výst.), Olomouc 2009
- HAVLÍK, Vladimír: Yesterday (kat. výst.), Praha 2009
- HAVRÁNEK, Vít (ed.): Akce – slovo – pohyb – prostor (kat. výst.), Praha 1999
- HORÁČEK, Radek (ed.): Vladimír Havlík. Soft Spirit (kat. výst.), Brno 2006
- KESNER, Ladislav (ed.): ŠEJN Miloš: Býti krajinou (kat.výst.), Plzeň 2010
- KLÍMOVÁ, Barbora (ed.): Těm, kdo se tady nenarodili? (kat. výst.), Olomouc 2007
- RUSINOVÁ, Zora (ed.): Umenie akcie 1965–1989 (kat. výst.), Bratislava 2001
- SMOLÍKOVÁ, Marta (ed.): Krajina-Landscape (kat.výst.), Praha 1993
- SRP, Karel (ed.): Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch 1970-1980 (kat. výst), Praha 1998
- VALOCH, Jiří (ed.): Slezský koncept (kat. výst.), Ostrava 2004
- VALOCH, Jiří/HAVLÍK, Vladimír/POKORNÝ, Marek (eds.): Vladimír Havlík: 1978-1998 (kat. výst.), Praha 1998
- VLČEK, Tomáš: Akce a fotografie 1967-1971 (kat. výst.), České Budějovice 2008

#### **Internetové zdroje**

- Collecting the Performative: A research network examining emerging practice for collecting and conserving performance-based art, Tate 2012-2014, <http://www.tate.org.uk/about/projects/collecting-performative>, vyhledáno 20. 4. 2016
- HAVLÍK, Vladimír / KLÍMOVÁ, Barbora: Vladimír Havlík, Yesterday. E-mailový rozhovor Barbory Klímové a Vladimíra Havlíka vedený od 2. do 22.



5 2009, Brno 2009, dostupné online: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/havlik-klimova\\_rozhovor.pdf](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/havlik-klimova_rozhovor.pdf), vyhledáno 2. 7. 2016

- HAVLÍK, Vladimír / KLÍMOVÁ: Věty o minulosti – akcích – dokumentaci, Ateliér environment, FaVU VUT Brno, dostupné online: [http://environment.ffa.vutbr.cz/sites/default/files/akce/soubory/vety\\_o\\_dokumentaci.pdf](http://environment.ffa.vutbr.cz/sites/default/files/akce/soubory/vety_o_dokumentaci.pdf), vyhledáno 24. 4. 2013.
- HAVLÍK, Vladimír: Kritické dějiny akčního umění (kat. výst.), Olomouc 2009, dostupné online: <http://vvp.avu.cz/pub/att/autori/112/15.pdf>, vyhledáno 25. 5. 2016
- <http://www.culturenet.cz/aktuality/konference-dokumentace-umeni/n:12132/>, vyhledáno 20. 4. 2016
- KRTIČKA, Jan: Vyprávět akci, <http://www.jankrticka.com/vypraveni/>, vyhledáno 2. 7. 2016
- ŠVÉDOVÁ, Blanka: Vladimír Havlík, <http://www.artlist.cz/vladimir-havlik-1222/>, vyhledáno 20. 4. 2016
- Tisková zpráva Umělec má cenu: <http://artalk.cz/2015/02/12/tz-umelec-ma-cenu-cena-od-martina-zeta-a-karla-malicha/>, vyhledáno 25. 5. 2016

## 12. Seznam příloh

1. George's Art Show, Olomouc, 1985, fotografie z upomínkové knihy, foto: Vladimír Havlík, zdroj: Barbora KLÍMOVÁ: Navzájem. Umělci a společnosti na Moravě 70.–80. let 20. století, Praha 2013, s. 90
2. Proprání denního tisku, Vířská přehrada 1979, foto: Radek Horáček, zdroj: <http://www.artlist.cz/dila/propirani-denniho-tisku-7397/>, vyhledáno 25. 7. 2016
3. Tělo v krajině, okolí obce Dalečín, 1978, foto: Radek Horáček, zdroj: Vladimír HAVLÍK: Actions and Interventions 1978-1988 (kat. výst.), Bratislava 2012, s. 5
4. Linie (Pocta R. Magrittovi), okolí obce Nyklovice, 1979, foto: Zdeněk "Eda" Cupák, zdroj: Vladimír HAVLÍK: Actions and Interventions 1978-1988 (kat. výst.), Bratislava 2012, s. 28
5. Narušení bílé plochy, okolí obce Nyklovice, 1978, foto: Radek Horáček, zdroj: Vladimír HAVLÍK: Actions and Interventions 1978-1988 (kat. výst.), Bratislava 2012, s. 9
6. Vítání jara, Olomouc – Bezručovy sady, 1979, foto: Radek Horáček, Zdeněk "Eda" Cupák, zdroj: Barbora KLÍMOVÁ: Navzájem. Umělci a společnosti na Moravě 70.–80. let 20. století, Praha 2013, s. 73
7. Ohně na řece, řeka Svatka, okolí obce Dalečín, 1981, foto: Radek Horáček, zdroj: Vladimír HAVLÍK: Actions and Interventions 1978-1988 (kat. výst.), Bratislava 2012, s. 85
8. Pocta Kazimiru Malevičovi, břeh řeky Svatky, okolí obce Dalečín, 1979, foto: Radek Horáček, zdroj: Vladimír HAVLÍK: Actions and Interventions 1978-1988 (kat. výst.), Bratislava 2012, s. 12-13
9. Čtverec – kámen, voda, mráz, led, řeka Svatka, Okolí obce Dalečín 1981/1982, foto: Radek Horáček, zdroj: Vladimír HAVLÍK: Actions and Interventions 1978-1988 (kat. výst.), Bratislava 2012, s. 87

10. Obydlí, okolí obce Nyklovice, 1978, foto: Radek Horáček, zdroj: Vladimír HAVLÍK: Actions and Interventions 1978-1988 (kat. výst.), Bratislava 2012, s. 10
11. Pokus o spánek, okolí obce Dalečín, 1982, , foto: Radek Horáček, zdroj: Vladimír HAVLÍK: Actions and Interventions 1978-1988 (kat. výst.), Bratislava 2012, s. 89
12. Karel Miler - Cítěn čerstvou trávou, 1976, zdroj: <http://www.artlist.cz/dila/citen-cerstvou-travou-3434/>, vyhledáno 25. 7. 2016
13. Jako pták, okolí obce Milovy, 1979, foto: Radek Horáček, Barbora KLÍMOVÁ: Navzájem. Umělci a společenství na Moravě 70.–80. let 20. století, Praha 2013, s. 75
14. Karel Miler – Blíž k oblakům, 1977, zdroj: <http://www.artlist.cz/dila/bliz-k-oblakum-3435/>, vyhledáno 25. 7. 2016
15. Otisk v dešti, Dalečín, 1982, foto: Radek Horáček, zdroj: Vladimír HAVLÍK: Actions and Interventions 1978-1988 (kat. výst.), Bratislava 2012, s. 86
16. Svatba, okolí obce Nyklovice, 1982, foto: Radek Horáček, zdroj: <http://www.artlist.cz/dila/svatba-7410/>, vyhledáno 25. 7. 2016
17. Konfrontace – bolest stromu a bolest člověka, Olomouc – Berzučovy sady, Riegrova ulice 17, 1981, foto: Radek Horáček, zdroj: Vladimír HAVLÍK: Actions and Interventions 1978-1988 (kat. výst.), Bratislava 2012, s. 68
18. Pokusná květina, Olomouc – Riegrova ulice, 1981, foto: Radek Horáček, zdroj: Vladimír HAVLÍK: Actions and Interventions 1978-1988 (kat. výst.), Bratislava 2012, s. 78
19. Záměna, Olomouc – Horní náměstí, Riegrova ulice, Bezručovy sady, 1981, foto: Radek Horáček, zdroj: Vladimír HAVLÍK: Actions and Interventions 1978-1988 (kat. výst.), Bratislava 2012, s. 79

20. Hudba pro Maleviče a Přírodní partitura, okolí obce Nyklovice, 1981, foto: Radek Horáček, zdroj: Vladimír HAVLÍK: Actions and Interventions 1978-1988 (kat. výst.), Bratislava 2012, s. 66-67
21. Vymezení II, park Stromovka v Praze, výstava Setkání, 1982, foto: Jaroslav Vacek, zdroj: Vladimír HAVLÍK: Actions and Interventions 1978-1988 (kat. výst.), Bratislava 2012, s. 88
22. Jako Strom, fotofestival Uničov, 2011, zdroj: <http://www.artlist.cz/dila/jako-strom-7417/>, vyhledáno 25. 7. 2016